



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO
Dipartimento di Lettere e Filosofia

CORSO DI DOTTORATO IN STUDI UMANISTICI

Ciclo: XXIX

Coordinatrice: prof.ssa Elvira Migliario

Vice Coordinatore: prof. Pietro Taravacci

IL RISCATTO DELLE LACRIME.

**Il tema della solitudine e della violenza in opere scelte di
Ljudmila Petruševskaja e Svetlana Vasilenko.**

Un'analisi tematica.

Dottorando: Francesco Bigo

Settori Scientifico-Disciplinari: L-LIN/21

Relatrice:

Chiar. ma Prof.ssa Adalgisa Mingati

Anno accademico 2018/2019

<u>Indice</u>	p.1
<u>Introduzione</u>	p.4
<u>1. La letteratura femminile tra quotidiano e autodeterminazione: esponenti, percorso storico, sviluppi</u>	p.8
1.1 Cenni storici e sviluppi dalla fine del XVIII all'inizio del XX secolo	p.8
1.1.1 Tra Settecento e Ottocento	p.12
1.1.2 L'Ottocento	p.15
1.1.3 Tra Ottocento e Novecento	p.17
1.1.4 Lo stalinismo, la letteratura e le donne	p.19
1.1.5 La letteratura del "disgelo" e della "stagnazione"	p.25
1.1.6 La <i>perestrojka</i> e la Russia post-sovietica: letteratura, donne e società	p.28
<u>2. <i>Byt</i>, <i>pošlost'</i>, <i>černucha</i> e grottesco: la letteratura sovietica del Novecento e le donne</u>	p.34
2.1 Il concetto di <i>byt</i>	p.34
2.1.1 <i>Byt</i> e letteratura femminile tra disgelo e stagnazione	p.39
2.2 <i>Pošlost'</i> , <i>černucha</i> e grottesco: definizione di tre concetti	p.44
2.3 La violenza e la moderna cultura russa	p.49
<u>3. Ljudmila Petruševskaja e Svetlana Vasilenko nell'universo della <i>druqaja proza</i> e della <i>ženskaja proza</i></u>	p.54
<u>4. Teoria e metodologia d'indagine</u>	p.75
4.1 Aspetti teoretici e critica	p.75
<u>5. Solitudine e violenza in opere scelte di Ljudmila Petruševskaja</u>	p.85
5.1 Profilo biografico	p.85
5.2 <i>Amore immortale</i> e <i>Monologhi</i> : che disgrazia, l'amore!	p.88
5.2.1 <i>Il belvedere</i> : caleidoscopio di frustrazioni e ossessioni	p.92
5.2.2 <i>Il paese dei sogni</i> : l'incubo del <i>byt</i>	p.95
5.2.3 <i>Lacrime amare: sunt lacrimae hominum, et mentem mortalia tangunt</i>	p.105
5.2.4 <i>La poesia della vita</i> : citazioni dalla tradizione per un moderno e infelice <i>byt</i>	p.107

5.2.5 <i>Eccole le preoccupazioni!</i> : l'angosciante caos familiare	p.113
5.2.6 <i>Un destino oscuro</i> : l'avvenire di un'illusione	p.115
5.2.7 <i>Attraverso i campi</i> : vivere una vita non è attraversare un campo	p.120
5.2.8 <i>Chi risponderà</i> : la malattia, il dolore, l'indifferenza	p.123
5.2.9 <i>Serëža</i> : un matrimonio tra la depressione e il nichilismo	p.127
5.2.10 <i>Il nostro giro</i> : crudeli memorie da un appartamento	p.132
5.3 <i>Canti degli Slavi orientali</i> : la naturalità del sovrannaturale	p.146
5.3.1 Il problema dell'attribuzione di genere	p.147
5.3.2 La voce nei <i>Canti</i>	p.150
5.3.3 Il lessico	p.151
5.3.4 Legami con le <i>bylički</i>	p.153
5.3.5 Lo spazio e il tempo dei <i>Canti</i>	p.156
5.3.6 I personaggi	p.159
5.3.7 Il legame con la tradizione classica	p.161
5.3.8 Solitudine e violenza	p.164
5.3.9 Solitudine, violenza e perdono nel racconto <i>Mest'</i>	p.168
5.4 <i>I Requiem</i> , o la perdita violenta dell'amore materno	p.176
5.5 <i>Il mio tempo è la notte</i> : la solitudine femminile russa	p.202
5.5.1 Il finale di <i>Vremja – noč'</i> quale emblema della solitudine e della violenza	p.216
<u>6. Solitudine e violenza in opere scelte di Svetlana Vasilenko</u>	p.222
6.1 Profilo biografico	p.222
6.2 <i>Durackie rasskazy</i> : istantanee di tristezza e orrore	p.223
6.3 <i>Rasskazy</i> : sfumature di solitudine femminile	p.237
6.4 Tre poesie, o solitudine e violenza nel verso libero	p.257
6.5 <i>Za sajgakami</i> : l'animalità, il femminile e la solitudine	p.271
6.6 <i>Šamara</i> : la trivialità e il dramma degli istinti	p.278
6.7 <i>Gen Smerti</i> : l'aborto e la Russia	p.291

6.8 <i>Duročka</i> : la stupidità, la salvezza, il divino	p.308
<u>7. Conclusioni</u>	p.326
<u>Appendice 1. Parola alle autrici</u>	p.331
<u>Appendice 2. Etimologia e definizioni di “solitudine” e “violenza”. Indicazioni di apporti extra-letterari</u>	p.341
<u>Appendice 3. Apertura ad un possibile lavoro di letteratura comparata:</u>	
<u>Solitudine e violenza in Toni Morrison e Alice Walker</u>	p.362
<u>Bibliografia e sitografia</u>	p.374

Introduzione:

Il presente studio vuole porsi l'obiettivo primario di analizzare, attraverso un confronto critico principalmente tematico, una serie di opere scelte delle due scrittrici di lingua russa Ljudmila Stefanovna Petruševskaja (Mosca, 1938) e Svetlana Vladimirovna Vasilenko (Kapustin Jar, 1956). L'intento è individuare l'esistenza di due temi specifici, la violenza e la solitudine, all'interno delle rappresentazioni del variegato, complesso ed eterogeneo universo femminile creato delle autrici. I motivi che ci hanno spinto ad avanzare un'indagine di questo tipo sono essenzialmente legati all'idea che, grazie allo sviluppo costante della letteratura femminile russa negli ultimi decenni (si vedrà comunque come esso sia un fenomeno non specifico del XX o del XXI secolo, ma anzi già vivo, nonostante non poche opposizioni, nei secoli scorsi), unitamente ad una maturazione del pensiero femminista e a una maggiore consapevolezza da parte della società circa i diritti delle donne, alcune delle problematiche sociali, psicologiche, familiari presenti in seno al popolo russo, vengono trattate con un particolare punto di vista, quello femminile appunto (lo *ženskij vzor*). Ciò implica non solo una differente visione del mondo e della realtà rispetto ad un punto di vista maschile, ma anche un diverso modo di trattare determinati problemi, riflettere su dilemmi, proporre soluzioni. Il periodo scelto per la nostra indagine va dalla *perestrojka* alla Russia post-sovietica; ci è sembrato calzante principalmente perché le autrici hanno prodotto alcune delle loro maggiori opere, riuscendo tra l'altro a vederle pubblicate (precedentemente la Petruševskaja ha subito il cappio della censura), ma anche perché essendo una fase storica di cambiamenti, riforme radicali, stravolgimenti e tentativi di sostenere un'entità statale ormai in crisi, la società russa ha sviluppato e subito determinate problematiche che sono il frutto di decenni della dittatura precedente, di scelte azzardate e non ponderate da parte dello stato centrale, del dramma dei conflitti bellici e, non ultima, della disgregazione politico-sociale appena espressa. Solitudine e violenza emergono dunque dalle opere petruševskiane e vasilenkiane non tanto quali scelte tematiche inventate e scevre dalla realtà da parte delle scrittrici, bensì come rappresentazioni (in chiave artistico letteraria) di quanto già presente

nel quotidiano della vita russa (il concetto di *byt*, che analizzeremo) di quei decenni; entrambe le autrici si possono collocare all'interno di due specifiche correnti letterarie (*drugaja proza* la Petruševskaja, *ženskaja proza* la Vasilenko, anche se vedremo che per la Petruševskaja la collocazione risulta molto complicata) che le conducono a trattare i due temi che noi ricerchiamo in modi simili, ma con specifiche peculiarità e differenze, elemento questo che ci sembra possa essere un incentivo all'interesse per la nostra comparazione. Non è il caso di considerare le scrittrici come artiste della solitudine e della violenza, quanto piuttosto due letterate che narrano in forma ora realistica, ora metaforica, ora intimistica, una realtà in cui solitudine e violenza albergano comunque: attraverso le loro opere Petruševskaja e Vasilenko, con un lavoro simile alla lavorazione di un blocco di marmo michelangiolesco o canoviano, rendono palesi ed evidenti queste problematiche. Nel dare un'idea dello schema di lavoro, il primo capitolo si caratterizza per essere storico-letterario: si andrà a definire brevemente il percorso e lo sviluppo della letteratura russa femminile a partire dal XVIII secolo per arrivare alla modernità, valutando nei vari secoli come essa si sia definita; nel secondo capitolo saranno analizzati e studiati in relazione alle due autrici alcuni concetti-chiave della loro narrativa quali il *byt*, la *pošlost'*, la *černucha* e la categoria del "grottesco"; il terzo capitolo vuole palesare le differenze di stile e di contenuti che intercorrono tra la *drugaja proza* e la *ženskaja proza*, evidenziando anche la polemica sorta negli anni Novanta intorno a quest'ultima locuzione. Il quarto capitolo è di carattere teorico-metodologico, e vuole indicare gli appigli critici cui si ha fatto riferimento per il presente lavoro: verranno espresse e riassunte alcune teorie di critica letteraria, nonché alcune concezioni di studiosi afferenti alla critica tematica, allo strutturalismo, al post-strutturalismo, al formalismo di inizio Novecento, sottolineando di volta in volta i punti a favore per la nostra indagine e quelli di allontanamento. Il quinto e il sesto capitolo sono il cuore del presente lavoro: nel quinto vengono tratteggiati il profilo biografico e letterario di Ljudmila Stefanovna Petruševskaja, per poi passare ad una estesa analisi delle opere in prosa scelte; parimenti, il sesto capitolo tratta nella prima parte il profilo biografico e letterario di Svetlana Vladimirovna Vasilenko, e nella seconda si estende all'analisi di alcune opere scelte (prosa ma anche poesia) nelle quali, come per la

Petruševskaja, si è cercato di individuare l'esistenza dei due temi in questione. Segnaliamo come ogni testo sia stato trattato e studiato in modo organico al fine di rendere entrambi i capitoli come una sorta di "viaggio" letterario a tappe. Il settimo capitolo è quello conclusivo, in cui si cerca di valutare a quali risultati si è pervenuti, esprimendo anche le riflessioni sul lavoro; è stata aggiunta una proposta personale di valutazione delle due autrici che, si vedrà, richiama fortemente e, ci auguriamo, spiega il titolo stesso scelto per la tesi. Successivamente si trovano tre appendici: nella prima vengono riproposti stralci di interviste e di discorsi delle due autrici; ciò è stato considerato come uno strumento per entrare in contatto in modo più personale con le protagoniste della nostra indagine, al fine di conoscere in modo più profondo i loro pensieri, le loro riflessioni, la loro filosofia. Nella seconda appendice si è voluto, pur cercando di mantenere ben separati i binari degli approcci, proporre alcuni studi non specificamente letterari circa il tema della solitudine e della violenza, quali la sociologia, la psicologia sociale e la sociologia: questo per fornire ai lettori degli strumenti di comparazione tra la realtà russa studiata in modo scientifico e quella creata artisticamente dalle due autrici. Infine la terza appendice: essa va letta come una possibile apertura per un lavoro comparato in ambito americanista, con esponenti della letteratura statunitense (*Afro American Literature*), e avente come scopo l'individuazione dei due temi qui studiati anche nel panorama letterario d'oltreoceano; è stata così avanzata una possibile comparazione con una coppia di autrici come Toni Morrison (1931) ed Alice Malsenior Walker (1944), delle quali sono state brevemente analizzate alcune opere che possiedono, secondo chi scrive, tratti di similarità con i temi espressi in ambito russofono dalla Petruševskaja e dalla Vasilenko; si auspica che eventuali lavori da parte di esperti in studi letterari anglo-americani, possano trarre spunto dalla presente appendice per ampliare anche ad altre autrici d'oltreoceano la comparazione, pur mantenendo ben presenti le differenze culturali, storiche, sociali e letterarie tra le due realtà. Desideriamo segnalare come Ljudmila Petruševskaja e Svetlana Vasilenko, allo stadio attuale della produzione critica scientifica, non siano mai state trattate in coppia con un'analisi delle loro opere, né in ambito russo, né in quello italiano né in quello statunitense (da dove provengono molti studi su di loro). Esistono numerosi,

notevoli e articolati testi critici su entrambe che sono stati di grande ausilio per la composizione della presente tesi, ma un testo che le consideri in coppia, cercando di sondare e scoprire eventuali punti in comune e punti di divergenza, ancora non c'era. Pertanto, una delle sfide di questo lavoro, oltre a quella di aver provato a individuare la risposta delle scrittrici alla problematica connessa alla violenza e alla solitudine, è stata quella di averle studiate insieme, quali due tra le più alte rappresentanti della letteratura russa contemporanea, capaci di esprimere un punto di vista letterario così peculiare da poter essere inteso come uno specchio per comprendere una realtà sociale in continuo divenire. Un'ultima nota, circa i testi presi in esame: si segnala che, ove non diversamente indicato, la traduzione dei testi letterari, delle citazioni critiche e delle interviste, è sempre personale.

1. La letteratura femminile tra quotidiano e autodeterminazione: esponenti, percorso storico, sviluppi.

In questo capitolo introduttivo andremo innanzitutto a presentare con una prospettiva cronologica il processo di sviluppo di una cosiddetta letteratura femminile, all'interno del più vasto insieme della letteratura russa; questo lavoro ci sarà utile per due motivi principali: il primo è quello di cercare di far comprendere come la figura della donna autrice nel panorama letterario russo, lungi dall'essere soltanto una prerogativa dei secoli XX e XXI, sia in realtà una presenza attiva anche nei secoli precedenti. Il secondo motivo è legato al fatto che in Unione Sovietica, nella seconda metà del Novecento, sono sorti due movimenti definiti rispettivamente *drugaja proza* e *ženskaja proza*; se in parte possiamo associare Ljudmila Petruševskaja (1938) al primo pur tenendo conto della difficoltà di circoscrivere l'autrice ad un solo movimento, Svetlana Vasilenko (1956) è certamente una rappresentante del secondo. Entrambi i percorsi letterari in questione sono però il risultato di una lunga gestazione, ed è per questo che vogliamo presentarli come due prodotti del novecento sovietico e tardo sovietico ma non spontanei ed improvvisi, bensì aventi legami e connessioni con fenomeni letterari precedenti. Come supporti metodologici per l'indagine scientifica, ci siamo affidati principalmente a scritti di critiche afferenti ai cosiddetti *gender studies* di ambito anglosassone, anglo-americano, australiano e russo; nella slavistica italiana gli studi di Gabriella Elina Imposti sulla prosa petruševskiana, di Mario Caramitti sulla letteratura russa contemporanea e quelli di Mauro Martini sulla letteratura dopo il disgelo chruščëviano si sono rivelati centrali.

1.1. Cenni storici e sviluppi dalla fine del XVIII all'inizio del XX secolo.

Segnaliamo come molte opere di storia della letteratura russa siano in una certa misura manchevoli di un'accurata sezione dedicata alle scrittrici, e questo è principalmente da attribuirsi ad una sorta di condizionamento culturale avvenuto sia in Russia che in

occidente da parte della tradizione prettamente patriarcale della cultura russa; altre invece, soprattutto dalla seconda metà del Novecento in poi, si sono caratterizzate come specifici compendi, manuali o dizionari.¹ Lo sviluppo nella critica letteraria dei cosiddetti *gender studies*, unitamente agli approcci femministi e di stampo postmodernista², ha permesso non solo la nascita di un maggior numero di studi sulla letteratura femminile russa, ma anche approcci eterogenei come quelli appena citati in nota per un fenomeno in continuo divenire.

Critiche come Ol'ga Demidova, Charlotte Rosenthal, Stephanie Sandler, Helena Goscilo o Gabriella Elina Imposti (quest'ultime saranno due delle nostre principali fonti), Rosalind Marsh, Beth Holmgren, Adele Marie Barker o Elena Trofimova hanno trattato il fenomeno della letteratura femminile russa e dell'identità femminile nella scena culturale del Novecento, ma non mancano studiosi dei medesimi settori per quanto riguarda i secoli precedenti, come Arja Rosenholm, Faith Wigzell, Judith Vowles, Jehanne Gheith o Wendy Rosslyn³.

¹ Citiamo opere che mantengono comunque intatto il loro valore critico e contenutistico, come ad esempio: *A History of Russian Literature* di Dmitry Mirski, Londra, Routledge, 1949, *The Epic of Russian Literature* di Mark Slonim, New York, Oxford University Press, 1964, *The Cambridge History of Russian Literature* di Charles Moser, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, *La Letteratura Russa moderna* di Ettore Lo Gatto, Firenze, Sansoni, 1968, *La Letteratura Russo-Sovietica* di Ettore Lo Gatto, Firenze, Sansoni, 1968. Per contro, segnaliamo come la *Storia della Letteratura Russa in 3 volumi* di Efim Etkind, George Nivat, Il'ja Serman e Vittorio Strada, Torino, Einaudi, 1990, sia già più comprensiva di figure letterarie femminili; Anche *l'Énciklopedičeskij slovar' russkoj literatury c 1917 goda* di Wol'fgang Kazak, London, Overseas Publications, 1988, cita varie scrittrici del novecento sovietico, e risulta piuttosto esaustivo anche il *Dictionary of Russian Women Writers* di Marina Ledkovsky, Charlotte Rosenthal e Mary Zirin, Greenwood, First Edition, 1994. Non possiamo poi non citare il monumentale lavoro di Catriona Kelly *History of Russian Women's Writing, 1820-1992*, Oxford, Oxford University Press, 1994, utile non solo dal punto di vista biografico ma anche testuale, per la (ri-) scoperta di numerosi testi composti da donne.

² Tralasciando il pur vasto settore della psicanalisi, per quanto concerne il campo dei *gender studies* (studi di genere, in italiano) nella teoria letteraria, segnaliamo le seguenti opere occidentali di stampo femminista che hanno contribuito a delimitare e a specificare il campo d'indagine e gli approcci metodologici: *Laughing with Medusa*, di Vanda Zajko e Miriam Leonard, Oxford, Oxford University Press 2006, *Modernist Women and Visual Cultures*, di Maggie Humm, New Brunswick, Rutgers University Press, 2003, *Dangerous Women, Deadly Words*, di Nina Kornietz, Stanford, Stanford University Press, 1999, *Gender After Lyotard*, di Margret Grebowitz, New York, SUNY Press, 2007.

³ Citiamo a questo proposito qualche opera identificativa, all'interno del loro numeroso corpus di pubblicazioni, realizzate da queste personalità che hanno contribuito e continuano a contribuire in misura determinante nello sviluppo degli "studi di genere" sulla letteratura russa e sulla cultura russa in Occidente; l'elenco non è assolutamente esaustivo ma ha come scopo quello di presentare qualche titolo per rendere l'idea dell'importante quantità di materiale critico che è stata prodotta, soprattutto negli ultimi trent'anni: la Demidova ha contribuito con vari articoli alla realizzazione del *Dictionary of Russian Women Writers*, Westport, Connecticut, Greenwood Press, 1994, testo fondamentale a cura di Marina Ledkovsky, Charlotte Rosenthal e Mary Zirin; la Rosenthal, oltre ai contributi al *Dictionary*, ha realizzato l'importante testo sulla prosa femminile nell'epoca d'argento intitolato *Achievement and Obscurity: Women's Prose in the Silver Age*, raccolto all'interno dell'opera *Women Writers in Russian Literature*, a cura di Toby W. Clyman e Diana Greene, Westport, Greenwood Press, 1994, la Sandler è stata co-autrice del testo *Sexuality and the Body in Russian Culture*, Stanford, Stanford University Press, 1993, la Goscilo ha pubblicato titoli monografici

Se è vero che la componente culturale maschile nella letteratura russa sia stata spesso predominante nell'immaginario collettivo di lettori (e studiosi)⁴, non è altrettanto vero il fatto che le presenze femminili siano state sporadiche e di poco conto, non a caso una slavista britannica di stampo femminista come la Marsh, rifacendosi alla statunitense Elaine Showalter (anch'essa una critica letteraria di orientamento femminista⁵, ma afferente all'anglistica) parla di un vero e proprio "continente perduto" della tradizione femminile della letteratura russa⁶.

veramente importanti quali: *Balancing Acts. Contemporary Stories by Russian Women*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1989, *Fruits of Her Plume: Essays on Contemporary Russian Women's Culture*, New York, Armonk, London, M. E. Sharpe, 1993, *Dehexing sex*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1996, ma ricordiamo anche, tra i suoi molti contributi, titoli come: *Perestroika and Post-Soviet prose: from dazzle to dispersal*, in *A History of Women Writing in Russia*, a cura di Adele Marie Barker e Jehanne Gheith, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, *Zone, Ozone, Blood and Ascending Hope*, in *Shamara and other stories*, Evanston, Northwestern University Press, 2000 e *Domostroika or Perestroika? The Construction of Womanhood in Soviet Culture under Glasnost*, in *Late Soviet Culture from Perestroika to Novostroika*, a cura di Thomas Lahusen, Gene Kuperman, London, 1993. La Sadler è co-autrice assieme alla Vowles di *Sexuality and the Body in Russian Culture*, Stanford, Stanford University Press, 1993, la Marsh ha pubblicato *Women in Russia and Ukraine*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, *Gender and Russian Literature. New Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, nonché svariati articoli sulla rinascita del femminismo letterario in Russia, la Holmgren ha pubblicato un'importante opera che analizza il periodo staliniano dal titolo *Women's Works in Stalin's Time: On Lidiia Chukovskaia and Nadezhda Mandelstam*, Bloomington, Indiana University Press, 1993 e, insieme alla Goscilo il volume *Russia. Women. Culture*, Bloomington, Indiana University Press, 1996, la Barker ha pubblicato l'affascinante testo culturologico intitolato *The Mother Syndrome in the Russian Folk Imagination*, Bloomington, Slavica Publishers, 1986, e ha curato insieme a Susan Hardy Aiken, Maya Koreneva e Ekaterina Stretsenko il volume *Dialogues/Dialogi: Literary and Cultural Exchanges between (ex-) Soviet and American Women*, Durham, Duke University Press, 1994, la Trofimova, oltre ad aver lavorato al *Dictionary* sopraccitato, nel 1993 ha pubblicato un importante *Predislovie (Introduzione)* alla raccolta di racconti femminili intitolata simbolicamente *Čego chočet ženščina?*, Mosca, Amrita, 1993, la Rosenholm ha tradotto in finlandese due antologie di scrittrici russe ed è stata co-editrice degli atti di *Gender Restructuring in Russian Studies*. Conference Papers – Helsinki August 1992, Tampere, Slavica Tamperensia, 1993, la Wigzell, esperta di folklore, ha curato l'opera *Russian Writers on Russian Writers*, Oxford, Berg, 1994, la Vowles ha pubblicato il volume *Through Women's Eyes: autobiographies from Tsarist Russia*, Yale, Yale University Press, 1996, la Gheith poi insieme a Barbara Norton ha realizzato *An Improper Profession: Women, Gender and Journalism in Late Imperial Russia*, Durham, Duke University Press, 2001, mentre la Rosslyn ha curato dei volumi su Anna Achmatova tra cui *Remembering Anna Akhmatova*, London, Peter Halban Publishers, 1991, e una biografia su Anna Bunina intitolata *Anna Bunina (1774-1829) and the Origins of Women's Poetry in Russia*, New York, Edwin Meller, 1997.

⁴ Questo "vizio" culturale lo ha notato Rosalind Marsh, e lo ha evidenziato nel cap. 1 intitolato *Introduction: new perspectives on women and gender in Russian Literature*, dell'importante volume intitolato *Gender and Russian Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, testo che si è rivelato molto utile per questa sezione del capitolo.

⁵ La Showalter ha coniato, sul calco del greco antico, gli importanti termini "gynocritic" e "gynocriticism", per descrivere un tipo di critica letteraria basata sul punto di vista femminile e femminista. Tra le sue opere citiamo: *A literature of their own: British women novelists from Brontë to Lessing*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1977, "Toward a Feminist Poetics," *Women's Writing and Writing About Women*, London: Croom Helm, 1979, "Feminist Criticism in the Wilderness," in *Critical Inquiry* 8, Chicago, University of Chicago, 1981, *The female malady: women, madness, and English culture, 1830–1980*, New York, Pantheon Books, 1985.

⁶ Rosalind Marsh lo afferma in *Introduction: new perspectives on women and gender in Russian Literature*, all'interno di *Gender and Russian Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996

Questi studi oltre che un valore critico ne possiedono uno per così dire “battagliero”, poiché hanno seguito le istanze di tipo femminista nella società civile e si sono scontrati con una serie di ostacoli culturali non indifferenti, quali una predominanza di studi critici precedenti composti da soli uomini (sia in Occidente che in Russia) che consideravano poco o nulla l’elemento letterario femminile; la mancanza di interesse⁷ per questo fenomeno all’interno della stessa scena letteraria russa, dovuta anche ad una certa mascolinizzazione della società e della cultura creata dell’*establishment* sovietico.

Gabriella Elina Imposti ci presenta come sia avventa l’evoluzione dei cosiddetti *gendernye issledovanija* (studi di genere) in Russia nell’ultimo decennio del XX secolo; la sua interessante analisi consta di una suddivisione in quattro momenti:

La prima fase va dal 1990 al 1992 circa e ha visto ovviamente l’assimilazione del nuovo paradigma scientifico per mezzo di una massiccia opera di traduzione e diffusione in ambito accademico di testi fondamentali; momento cruciale di questo processo fu la Prima Conferenza Internazionale per gli Studi sul Genere (*Pervaja meždunarodnaja konferencija po gendernym issledovanijam*) tenutasi a Mosca nel novembre del 1990 sotto il patrocinio dell’UNESCO. (...) Il secondo periodo, relativo agli anni 1993-1995, vede l’incremento del numero dei centri e delle organizzazioni dedicate alla problematica del genere, (...) la creazione anche nella Federazione russa di speciali *curricula* universitari dedicati agli *women’s studies* (...) La terza fase, negli anni 1996-1998, vede lo stabilirsi di contatti più saldi tra i centri sorti nella Federazione russa e centri della CSI (...) Inizia anche un’opera massiccia di raccolta di dati sul campo (...) La quarta fase, che può considerarsi ancora in corso, vede uno sforzo teso a legittimare e diffondere il più possibile i *gender studies* a livello universitario (...) Sono stati creati corsi di studio specifici e scritti anche manuali appositi.⁸

Lo sviluppo dunque non solo si è rivelato continuo ma anche crescente; segnaliamo che Svetlana Vladimirovna Vasilenko (Kapustin Jar, 1956) non solo si può considerare una delle principali appartenenti al moderno movimento femminista in letteratura nel panorama tardo sovietico e post-sovietico (dunque pienamente inserita nel contesto delle quattro fasi proposte da Gabriella Imposti), ma anche una delle fondatrici ideologiche e critiche del fenomeno: insieme ad altre autrici, tra cui ad esempio l’altrettanto femminista

⁷ R. Marsh, *Ivi*, p. 14

⁸ Si veda l’articolo di Gabriella Elina Imposti, *Lo sviluppo dei gendernye issledovanija in Russia nell’ultimo decennio*, in “Studi Slavistici”, I, Firenze University Press, 2004, pp.108-110

Larisa L'vovna Vaneeva (Novosibirsk, 1953), nel 1990 ha pubblicato il volume di racconti femminili *Ne pomnjaščaja zla* (traducibile come *Colei che non è memore del male*), mentre nel 1991 è uscita un'altra raccolta di testi intitolata, anche questa volta programmaticamente, *Novye Amazonki*⁹ (traducibile come: *Le nuove Amazzoni*); nel 2002 invece, è uscita la raccolta *Bryzgi šampanskogo. Novaja ženskaja proza*¹⁰ (*Spruzzi di champagne. Nuova prosa femminile*): la forte e decisa prefazione di quest' ultimo volume, in cui si tirano le somme teoriche ed ideologiche dopo dodici anni dalla nascita del primo, è proprio a cura della Vasilenko, che realizza pertanto un testo critico di un fenomeno letterario di cui lei stessa ne fa parte in quanto autrice, e in cui afferma non solo l'assoluta esistenza della prosa femminile, ma anche la sua alta qualità, uguale se non superiore a quella maschile.

1.1.1 Tra Settecento e Ottocento

Alla fine del Settecento, sotto il regno di Caterina II, (1729-1796) si sviluppa il Sentimentalismo (*Sentimentalizm*) come movimento letterario, che avrà in Nikolaj Karamzin (1766-1826) il più alto esponente, nonché come espressione di un certo pensiero filosofico: fonti principali sono le teorie europee di stampo romantico di Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), il quale oltre a teorizzare il mito del cosiddetto "buon selvaggio"¹¹, propone anche una netta divisione tra mondo maschile e femminile, relegando la figura della donna ad un ruolo perlopiù ornamentale, di mero decoro per la vita del proprio consorte, con un proprio *spatium* riservato ed esclusivo: l'ambiente domestico e le relative faccende¹².

⁹ I. Savkina, dell'Università di Tampere (Finlandia), ha parlato della genesi di questi volumi nel suo articolo: *Ženskaja proza – bez kavyček*, Moskva, "Literaturnaja uceba" n° 3, 1997, p.72.

¹⁰ I primi due testi, *Ne pomnjaščaja zla* e *Novye Amazonki*, sono stati pubblicati dall'editore "Moskovskij rabočij", mentre il più recente, *Bryzgi šampanskogo*, è stato edito grazie all'editore "OLIMP", sempre moscovita.

¹¹ Si veda a questo proposito l'opera filosofica del pensatore francese intitolata *Discorso sull'origine della disuguaglianza* (1755), e la celebre prosa *Émile ou de l'éducation* (1762).

¹² Wendy Rosslyn nel suo saggio intitolato *Conflicts over gender and status in early nineteenth-century Russian Literature: the case of Anna Bunina and her poem Padenie Faetona*, all'interno del volume curato da Rosalind Marsh *Gender and Russian Literature. New Perspectives*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, ci palesa questa situazione, avendo come fonte testuale due testi della scrittrice Elena Osipovna Lichačeva (1836-1904), autrice di due opere di indagine dal titolo *Materialy dlja istorii ženskogo obrazovanija v Rossii 1086-1796* (San Pietroburgo, 1890), e *Materialy dlja istorii ženskogo obrazovanija v Rossii 1796-1828* (San Pietroburgo, 1890).

La scrittura dunque non solo non era appannaggio delle donne, anzi risultava un'attività totalmente maschile che avrebbe addirittura rischiato di compromettere e di svilire la loro femminilità, la carica di attrazione sessuale e la loro buona gestione dell'ambiente domestico, coniugale e familiare (Rosslyn 1996); anche una cosiddetta voce fuori dal coro, come il poeta Michail Vasil'evič Milonov (1792-1821), difensore dell'idea che la donna potesse diventare una scrittrice, ammette comunque che ciò è possibile soltanto per coloro che non sono sposate o che non vogliono sposarsi.¹³

Poiché figure femminili non mancavano, si venne a creare una sorta di legame (impari) tra letterati affermati e giovani; a mantenere il monopolio ideologico e di giudizio critico sulle opere erano sempre gli uomini:

The tacit assumption behind the welcome of women into literature was that the woman writer would flatteringly remain a pupil or protégée, and not strive to excel or become a rival.
(Rosslyn 1996: 59)

Una delle prime figure della letteratura russa a spezzare questa catena, tanto che in alcuni studi del Novecento verrà presa a modello¹⁴ come un' anticonformista, è la poetessa Anna Petrovna Bunina (1774-1829), di antico casato, antenata del primo premio Nobel russo Ivan Alekseevič Bunin (1870-1953), e zia di Ėrasm Ivanovič Stogov (1797-1880), il nonno materno della celeberrima poetessa Anna Andreevna Achmatova (1889-1966)¹⁵.

Anna Bunina non si sposerà, utilizzerà una parte delle finanze per la propria educazione superiore e non vorrà mai essere dipendente dalla famiglia: sarà infatti aiutata dal letterato e politico conservatore Aleksandr Semënovič Šiškov (1754-1841), che la introdurrà in un

¹³ Si veda il testo *O priličii stichotvorstva prekrasnomu polu*, in *Polnoe sobranie sočinenij russkich avtorov. Sočinenija Milonova* (Sankt-Peterburg, 1849), pp.147-154.

¹⁴ Si vedano a questo proposito il saggio di Wendy Rosslyn già citato che utilizzeremo come fonte primaria per caratterizzare seppur brevemente la figura della Bunina, ma anche il libro di Irina Savkina (Università di Tampere) *Провинциалки русской литературы (женская проза 30–40-х годов XIX века*, Wilhelmshorst: Verlag F. K. Gopfert, 1998, l' opera di Catriona Kelly, *A History of Russian Women's Writing*, Oxford, Oxford University Press, 1998, e un recente studio russo della filologa Marija Nesterenko (Mosca) intitolato *Vtorostepennyj avtor i pervaja russkaja poëtessa: k voprosu formirovanija literaturnoj reputacii A. P. Buninoj*, reperibile nella raccolta "Russkaja Filologija" n° 26. *Sbornik naučnych rabot molodych filologov*, Tartu, Tartuskij Universitet, 2015.

¹⁵ Questa breve ma interessante genealogia è stata tratta dalla voce "Anna Achmatova" della versione online di *Krugosvet. Universal'naja naučno-populjarnaja onlajn-ënciklopedija*. Il link al sito è il seguente:
http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/literatura/AHMATOVA_ANNA_ANDREEVNA.html

istituto culturale di membri onorari parallelo alla *Beseda*¹⁶ (circolo da cui le donne erano escluse addirittura per Statuto)¹⁷. Anna Bunina sarà la prima a comporre opere in versi in cui esprime il desiderio di essere trattata allo stesso modo in cui vengono trattati i letterati maschi; in una delle sue opere forse più celebri, *Padenie Faëtona* (*La caduta di Fetonte*), partendo da un argomento di derivazione classica¹⁸ la poetessa arriva a due sviluppi: da un lato un paragone di ardita e sagace ironia (almeno secondo l'interpretazione politica del poema) tra la caduta di Fetonte incapace di condurre il carro del Sole nei cieli e la figura dello zar Alessandro I (1777-1825), che si era lasciato, a detta dei nazionalisti, imbrigliare dalle idee del suo precettore francese Frédéric-César de La Harpe (1754-1838)¹⁹; dall'altro un'allegoria della donna scrittrice, che aspira ad avere lo stesso status degli uomini²⁰, con aspirazioni e preoccupazioni tipiche di una rappresentante di un ceto ritenuto inferiore. Con *Padenie Faëtona*, si può notare l'indipendenza e l'innovazione dell'operato della Bunina sia per il fatto che non chiese consigli a Šiškov, sia perché pur partendo da una base classica ovidiana ha inserito un contenuto dirompente sul ruolo e sulla figura della donna, e in terzo luogo perché ha utilizzato uno pseudonimo maschile al posto del suo vero nome: quest'ultimo punto non va visto come una sconfitta di fronte ad una società di tipo maschilista, ma come un'abile (e moderna) mossa per pubblicizzare maggiormente la sua opera e il suo contenuto. (Rosslyn 1996: 62-63)

Se piacque molto ad un poeta, commediografo e favolista come Ivan Andreevič Krylov (1769-1844), attacchi le furono mossi soprattutto negli ambienti letterari vicini dei seguaci di Nikolaj Michajlovič Karamzin (1766-1826) e del circolo di *Arzamas*; il nazionalista e politico Sergej Semënovič Uvarov (1786-1855) arrivò perfino ad affermare che la Bunina si

¹⁶ Per un'analisi esaustiva sulla genesi del gruppo letterario della *Beseda ljubitelej russkogo slova* ("Conversazione degli amanti della parola russa"), le discussioni che lo animavano, gli scritti composti all'interno dello stesso, e le polemiche con il gruppo antagonista *Arzamas*, fautore del rinnovamento della lingua, consigliamo l'opera di M. G. Altshuller, *Predtechi slavjanofilstva v russkoj literature*, Ann Arbor, Ardis, 1984, e in italiano il testo di Francesca Giusti Fici, *La lingua dell'Arzamas*, "Europa Orientalis", 1990.

¹⁷ Francesca Giusti Fici, *La lingua dell'Arzamas*, in "Europa Orientalis" n° 9, 1990, nota 9 al testo, p. 338.

¹⁸ Fetonte è infatti il figlio del dio del sole Elio e della ninfa Climene.

¹⁹ Per l'interpretazione satirica e politica del poema, si veda l'opera citata di M. G. Altshuller, *Predtechi slavjanofilstva v russkoj literature*, pp. 231-236.

²⁰ Sandra M. Gilbert e Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: the Woman Writer and the Nineteenth-century Literary Imagination*, New Haven e Londra, Yale University Press, 1984, p.72.

dedicava alla scrittura proprio perché fisiologicamente non era una donna a tutti gli effetti (Kelly 1994: 42 e Rosslyn 1996: 67). Ciò che per noi è interessante è che *l'opera omnia* della Bunina rappresenta una delle prime forme *ante litteram* di letteratura di genere, in cui le questioni e i problemi femminili vengono esposti con coraggio, quando invece il dibattito languiva ad un livello ancora inferiore, sul fatto cioè che una donna potesse o meno scrivere. Wendy Rosslyn sottolinea con forza questo punto:

Bunina asserted that women could write, even for income, that women's writing was not mere spontaneity, that they could address the same audience as their male counterparts, could employ a wide range of genres and themes, and engage in literary criticism. She asserted that women could write not only for edification or pleasure, but even for fame, and was able to withstand the hostility which she provoked [...] Because she understood some of the mechanism of discrimination against women and resisted them resourcefully, she is an important figure in the early stages of Russian feminism [...]. (Rosslyn 1996: 68)

1.1.2 L' Ottocento.

È stato notato (Demidova 1996: 92) che con lo sviluppo del Romanticismo e del Sentimentalismo all'interno della Letteratura russa, a partire dagli anni Trenta dell'Ottocento la scrittura femminile ha conosciuto un periodo di fioritura, pur essendo i movimenti sopracitati piuttosto orientati verso l'ambito maschile, con il concetto di "Genio" legato alla figura maschile (Kelly 1994: 33-47). Il critico letterario e storico di orientamento slavofilo Stepan Petrovič Ševyrëv (1806-1864) arrivò a riconoscere²¹ alle donne il diritto di occuparsi di letteratura e gli editori di varie riviste esortavano le scrittrici a spingersi nel suddetto campo. Grazie a numerose traduzioni in Russia iniziarono a diventare noti e famosi alcuni nomi di scrittrici romantiche dell'Europa Occidentale principalmente inglesi, francesi e tedesche, che affermavano nelle loro opere l'uguaglianza tra la personalità femminile e quella maschile come ad esempio le figure di: Maria Edgeworth (1767-1849), Frances Trollope (1780-1863), Ida von Hahn-Hahn (1805-

²¹ Stepan Petrovič Ševyrëv, *Perečen' nabljudatelja*, in "Moskovskij babljudatel'" n° 6 (1836), pp.81-86.

1880), Fanny Lewald e soprattutto George Sand (1804-1876).²² Soprattutto le opere di quest'ultima penetrarono con successo in Russia provocando però negli ambienti letterari e politici più conservatori lo sviluppo di idee sull'inadeguatezza morale e professionale della donna-scrittrice.²³

Così a partire dagli anni Quaranta dell'Ottocento, in Russia vennero composte varie opere letterarie che da un lato risentivano dell'influenza occidentale delle tematiche della suddetta scrittrice francese, dall'altro lato erano una sorta di risposta alla condizione della vita russa femminile; ci sembra non secondario segnalare un nuovo tipo di eroina: una donna non più sottomessa e anzi desiderosa di lottare per raggiungere la propria felicità (Demidova 1996: 99-100). Come esempi, possiamo citare Elena Andreevna Gan²⁴ (1814-1842) con il suo *Sud sveta* (*Il giudizio del mondo*) (1839), le poetesse Karolina Karlovna Pavlova (1807-1893) e Evdokija Petrovna Rostopčina (1811-1858).

Ciò che per il proseguo della nostra indagine è interessante è il fatto che, pur traendo ispirazione dall'epopea dei personaggi della Sand, le scrittrici russe iniziarono a trattare anche argomenti differenti, rifiutando le presentazioni di *femmes fatales* totalmente invischiare in passioni estreme, e prediligendo invece delle descrizioni più basate sulla vita quotidiana:

²² Dell'irlandese Edgeworth ricordiamo *Letters to Literary Ladies* (1795); Frances Trollope, scrittrice e viaggiatrice, realizzò la *Widow Barnaby trilogy* (1839-1855) e molteplici interventi di critica contro gli oppressi e gli emarginati; la poetessa e scrittrice tedesca Ida von Hahn-Hahn compose racconti di donne dell'aristocrazia cariche di bellezza, virtù e spiriti libertari come *Gräfin Faustine*, (1841). Della tedesca Lewald ricordiamo *Klementine* (1843) e *Jenny* (1843), due romanzi sull'emancipazione della donna, e sui problemi del matrimonio e del divorzio. Della francese George Sand (1804-1876), pseudonimo di Amantine Aurore Lucile Dupin, ricordiamo i celebri e scandalosi per l'epoca, *Lélia* (1833) *Jacques* (1834), *Consuelo* (1842-43) e *La petite Fadette* (1849), in cui ritroviamo i temi comuni alla Lewald ma anche, come nel caso di *Lélia*, l'emancipazione sessuale femminile con la denuncia del mancato appagamento fisico nel rapporto con gli uomini.

²³ Sull'influenza di George Sand si veda l'articolo di V. S. Bocjanovskij, *Žorž Sand v Rossii. Istoriko-literaturnaja spravka*, in "Novyj žurnal inostrannoj literatury" n° 4, Sankt-Peterburg, 1898, pp. 2-11, e *Žorž Sand i ee vlijanie na russkuju literaturu*, in "Vestnik inostrannoj literatury" n° 6, Sankt-Peterburg, 1901. In epoca più recente, Katriona Kelly nel suo *A History of Russian Women's Writing* sottolinea nuovamente l'importanza delle opere in prosa di Sand per il popolo russo e per lo sviluppo delle cosiddette "woman questions", in particolare grazie ai testi in cui la scrittrice francese denunciava la vita oppressiva ed insoddisfacente del matrimonio. v. K. Kelly, *op. cit.*, pp 60-62.

²⁴ Segnaliamo che Elena Gan fu la madre dell'universalmente celebre Elena Petrovna Blavackaja (1831-1891), letterata e viaggiatrice, ma anche e soprattutto filosofa, occultista, spiritista, figura di spicco e fondatrice della Società Teosofica.

Russian authors [...] turned to an exploration of typical real life situations, the quite terror of the everyday which women suffered (Demidova 1996: 99).

Questo passo critico è importante perché anticipa in un certo senso la tematica della rappresentazione del *byt* nelle opere del Novecento; l'influenza dello sviluppo del Romanticismo in Europa e successivamente in Russia del Sentimentalismo, le riflessioni sul ruolo sociale della donna nella società e nella cultura, ma anche la volontà di emulare le opere di scrittrici innovative e capaci di rompere con la tradizione come George Sand, sono cause che hanno determinato la scelta, da parte delle scrittrici russe dell'ottocento, di rappresentare il *byt*; oltre alle già citate Gan, Pavlova e Rostopčina, possiamo menzionare anche i nomi di Marija Semënovna Žukova (1804-1855) ed Elizaveta Vasilevna Kologrivova (1809-1884): tutte cercarono di esprimere la loro identità femminile attraverso le loro opere, seguendo da una parte gli ideali del Romanticismo e proponendo dall'altra una visione, un punto di vista nuovo sulla realtà quotidiana.

1.1.3 Tra Ottocento e Novecento

Con l'abolizione della rigida e secolare servitù della gleba (1861), gli equilibri gerarchici e gli status all'interno delle famiglie iniziarono ad essere più variegati ed eterogenei; le donne si sentirono più libere ed indipendenti e coloro che possedevano l'estro creativo cercavano sempre più spesso di proseguire nella strada della scrittura. Il Modernismo e il periodo della cosiddetta "epoca d'argento"²⁵ attirarono molte donne nel mondo letterario, nonostante il persistere di un sentimento di disonore e vergogna per una professione considerata ancora appannaggio degli uomini; un'autrice e futura editrice della rivista pietroburghese "Severnyj Vestnik" ("Il messaggero del Nord") come Ljubov' Jakovlevna Gurevič (1866-1940), arrivò a professare la propria libertà spirituale e materiale, lontana ed estranea da qualsiasi logica di alleanze con gruppi o movimenti. Tuttavia i pregiudizi nei confronti delle donne autrici di letteratura continuavano e molto spesso le giovani donne

²⁵ Si consiglia uno studio recente, raccolto in forma di interventi accademici, sull'epoca d'argento e sulla filosofia del periodo, intitolato *Russkaja filosofija serebrjanogo veka: kurk lekcij*, a cura di I. Brodskij, B. V. Emel'janov, A. I. Novikov, Ekaterinburg, 2005.

dovevano scontrarsi con la disapprovazione²⁶ da parte dei genitori o dei mariti; restava comunque viva la concezione dell'uomo colto e letterato quale individuo socialmente superiore (Rosenthal 1986: 130) e in questo giocava un ruolo non secondario la provenienza familiare: quasi tutte le scrittrici di questo periodo erano nate in ambienti piuttosto altolocati e ben sistemati nella società moscovita o pietroburghese: avvocati e giuristi erano i padri di Nadežda Aleksandrovna Lochvickaja (1872-1952), (più conosciuta come "Tèffi"), Zinaida Nikolaevna Gippius (1869-1945) e Tat'jana L'vovna Ščepkina-Kupernik (1874-1952); docenti universitari quelli di Elena Michajlovna Šarova (1870-1945), Marina Ivanovna Cvetaeva (1892-1941) e Larisa Michajlovna Rejsner (1895-1926); funzionari pubblici quelli di Ekaterina Michajlovna Kurč, (1861-1935) conosciuta come "Èk", e Aleksandra Michajlovna Moiseeva (1874-1913) conosciuta come "Mirè"; ufficiali in carriera dell'esercito quelli di Ol'ga Dmitrievna Forš (1873-1961), Elena Genrichovna Guro (1877-1913), Vera Ivanovna Kryžanovskaja (1861-1924), conosciuta come "Rochester"; il padre di Mariëtta Sergeevna Šaginjan (1888-1982) era un medico, mentre quello di Vera Michajlovna Inber (1890-1972) era un editore (Rosenthal 1986: 132).

I motivi che spingevano le donne verso la strada della scrittura erano i più vari, dalla passione nutrita sin dall'infanzia al divorzio, dalla vedovanza alla necessità di recuperare le finanze a causa dell'improvvisa solitudine; le loro opere trovavano la luce in molteplici riviste letterarie, alcune più generiche come "Peterburgskij listok" ("Il foglio di Pietroburgo"), "Moskovskij listok" ("Il foglio di Mosca") o "Svet" ("Luce"), altre invece molto più vicine ad un pubblico femminile, come ad esempio: "Ženskoe delo" ("La questione femminile"), "Ženskij vestnik" ("Il messaggero delle donne"), "Sovremennaja ženščina" ("Donna contemporanea"), "Mir ženščiny" ("Il mondo della donna") e "Ženskaja žizn' " ("La vita delle donne") (Rosenthal 1986: 131).

Va notato anche come l'uso degli pseudonimi cambi: nell' "epoca d'argento" non si tendono infatti ad usare più quelli tipicamente maschili bensì, un tipo di pseudonimo di finzione, o comunque legato all'ambito femminile, ma sempre più spesso le donne

²⁶ Lo conferma e lo illustra Charlotte Rosenthal nel suo saggio, *Carving our a career: women prose writers, 1885-1917, the biographical background*, in *Gender and Russian Literature*, 1986, pp. 136-137.

decidono di mantenere il proprio nome e il proprio cognome come indicatori dell'autrice sulle opere. Poniamo due semplici esempi: Nadežda Aleksandrovna Lochvickaja è ancora oggi conosciuta universalmente come Téffi²⁷, lo pseudonimo da lei scelto con il quale firmava le sue opere; Mariëtta Šaginjan invece non userà pseudonimi e, anche grazie alla sua lunga vita, sarà una delle prosatrici vicine al potere sovietico più note; entrambe sono nate alla fine dell'Ottocento, ed entrambe hanno iniziato a scrivere nel periodo dell'epoca d'argento: se la prima ha deciso di occultare il suo nome, la seconda ha propeso per il contrario, ma ciò che le accomuna è il successo che hanno ottenuto, pur vivendo epoche non semplici.

1.1.4 Lo stalinismo, la letteratura e le donne.

Nei primi decenni del Novecento, dopo la Rivoluzione d'Ottobre del 1917 e la proclamazione della nascita del nuovo stato sovietico (30 dicembre 1922), il cosiddetto tema del quotidiano, era di intralcio per la costruzione del Comunismo trionfante, dell'*homo sovieticus* quale emblema di un nuovo genere umano e della perfetta società socialista voluta da Stalin:

Following the lead of the pre revolutionary intelligentsia, the victorious Bolsheviks despised the everyday as a petty frustration foiling ideational attempts to create a new society. [...] Byt also reflected more elemental struggles with materiality – famine, a decaying infrastructure, shortages of goods – hindering the march toward communism. [...] The Bolsheviks feared that byt contaminated female citizens [...] The decade after 1917 emphasized the liberation of women from the old byt. Although Stalinism for its part promoted women's industrial labor, it supported the patriarchal family as the basic unit of society by limiting divorce and criminalizing abortion. At the same time, the state literally and figuratively policed the private sphere to secure a quotidian that, not properly subdued during the 1920s, now needed to be purged. While byt was still far from being a priority, it fell under the state's panoptic gaze.²⁸

²⁷ Sulla scelta personale della Lochvickaja del soprannome, di reminescenze kiplinghiane e di foggia occidentale, si veda la sua opera, intitolata appunto *Psevdonim*, pubblicata sulla rivista parigina d'emigrazione "Vozroždenie" nel 1931.

²⁸ A questo proposito, si veda l'interessante ed importante opera di Benjamin Sutcliffe, *The Prose of Life. Russian Women Writers from Khrushchev to Putin*, Madison, The University of Wisconsin Press 2009, p.4

La propaganda visuale del canone estetico del realismo socialista proponeva una visione della donna e del corpo femminile che doveva obbligatoriamente discostarsi dall'immagine canonica del vecchio *byt* prerivoluzionario; nella cultura visuale sovietica del tempo comparivano corpi forti e mascholini, facce e sguardi severi, vestiti spartani: il modello era la statua della contadina Vera Muchina, lavoratrice di una fattoria collettiva.²⁹ Il periodo staliniano (dal 1928, anno della fine della NEP, fino al 1953, anno della morte dello stesso Stalin), imponeva un'ossessiva enfasi sulle abilità e sulle prodezze fisiche, sugli sviluppi e sulle acquisizioni tecnologiche ed industriali³⁰, e sull'attività pubblica; la rappresentazione della sfera privata, domestica e quotidiana andava progressivamente sparendo. Anche le donne furono coinvolte in questa grandiosa manifestazione coatta di forza, vittoria, machismo, conquiste belliche ed economiche, e presunto diffuso benessere propagandato come nuovo status, che assunse dimensioni sconcertanti soprattutto durante la propaganda contro il nazifascismo durante il secondo conflitto bellico (la grande guerra patriottica, secondo uno stilema sovietico dell'epoca) e negli anni successivi alla vittoria militare; proprio in questo periodo il "quotidiano" non era quello spazio di esistenza vissuta in termini reali dalla popolazione, bensì esso si configurava come un astratto palcoscenico (tangibile grazie alla macchina della propaganda) in cui ogni cittadino sovietico conduceva un'esistenza gloriosa; ogni evento triste, spaventoso, negativo, demoralizzante doveva essere obbligatoriamente sostituito da un radicale senso di trionfo e felicità, pur non corrispondendo affatto alla realtà. Siamo in piena *lakersovka*, termine usato dalla critica per definire la "laccatura della realtà". Gian Piero Piretto, nel suo volume *Il radioso avvenire. Mitologie culturali sovietiche* (2001)³¹, oltre a fornirci un approfondito e mirabile studio di cultura russa e sovietica, ci delinea alcune coordinate di

²⁹ Ne parla B. Holmgren in un esaustivo saggio dal titolo *Writing the female body politic (1945-1985)*, inserito all'interno dell'opera *A History of Women's Writing in Russia*, a cura di A. M. Barker e J. Gheith, Cambridge, Cambridge University Press, 2002. Su questa tematica, segnaliamo anche il testo di Elizabeth Waters *The Female Form in Soviet Political Iconography*, inserito in *Russia's Women: Accommodation, Resistance, Transformation*, curato da Barbara Evans Clements, Barbara Alpern Engel Christine D. Worobech, Berkeley, Berkeley University Press, 1991

³⁰ Due romanzi modello sul nuovo *byt* sovietico dello stalinismo, e in questo senso veramente iconici del periodo storico in questione, sono *Kak zakaljalas' stal'* (*Come fu temprato l'acciaio*) del 1932 di Nikolaj Alekseevič Ostrovskij (1904-1936), e *Cement* (*Cemento*) di Fëdor Vasil'evič Gladkov (1883-1958).

³¹ G. P. Piretto, *Il radioso avvenire. Mitologie culturali sovietiche*, Milano, Einaudi, 2001, p. p131

questo inquietante fenomeno, che si sviluppò prima (durante il periodo delle famigerate purghe) e dopo la II guerra mondiale:

L'icona religiosa ortodossa conteneva in sé l'essenza dell'invisibile. Il realismo socialista rivisita questo concetto e fa "vedere l'invisibile" attraverso la strategia dell'inganno, dell'utopia solo parzialmente realizzata, ma spacciata come reale (Piretto 2001: 131).

Ma non è tutto e infatti riprendendo il concetto di "non luogo"³² (non-lieu) dell'antropologo ed etnologo francese Marc Augé (1935), Piretto ci propone un utile confronto tra la *lakirovka* del *byt* sovietico imposto da Stalin e i parchi di divertimento:

Stalin [...] fu campione *ante litteram* nell'uso e nell'ideazione di nonluoghi. Arrivò a conclusioni «disneyiane» con grane anticipo (e ovviamente con altre intenzioni). I più autentici «nonluoghi» della cultura staliniana non sono tanto le consuete e già ampiamente studiate realtà «alla Potëmkin», città, villaggi, quotidianità pesantemente modificate dalla mano di lacca lucida e brillante che trasformava situazioni povere e disperate in condizioni modello, addirittura esemplari e desiderabili. Piuttosto quelle loro componenti che per la propria natura autenticamente «carnevalesca» potevano essere più e meglio di altre oggetto di spettacolare strategizzazione, trasformazione in scena, palcoscenico, arena di rappresentazione e celebrazione, ulteriore «carnevalizzazione» *à la Stalin*. Nel bene e nel male, coinvolgendo in un'unica operazione *zreliščnaja* (rappresentazione spettacolare) la componente del terrore (purghe, processi, detenzioni) e quella della gioia di stato (realizzazioni edili, industriali, commerciali, architettoniche). [...] Il «retroscena» e i «macchinari» esistevano eccome. Tutti ne erano coscienti, ma ciononostante partecipavano alla fascinazione dell'inganno, dello scenario, della recita. [...] Il passato si faceva epico e ideale, e altrettanto succedeva con il tempo. Anche il presente risentiva di questa situazione: lo si dipingeva (nell'arte, come nella letteratura e nel cinema) non così com'era in realtà (nello squallore e nella tragicità dell'oggi), ma come sarebbe diventato in un futuro altrettanto epico e ideale [...] La gioia che in Unione Sovietica, alla metà degli anni Trenta, era stata proclamata dall'alto [...] anticipava il disneyiano *This is the happiest place on earth* [...] La realtà contingente, la carestia, il terrore, i processi e le privazioni s'identificavano, per la cultura collettiva, con un altrettanto epico mondo del male (fatto di traditori della patria, di nemici del popolo), mondo che in confronto a quello «buono e felice» era minuscolo, privo di posto nel reale (!) spazio geografico. [...] Sintomatica e illuminante a questo proposito fu l'operazione «iconoclasta» di cancellazione dal mondo di personaggi scomodi e delicati [...] Un parco a tema, ecco in che cosa tendeva Stalin a trasformare il paese: un immenso parco a tema dove la parola chiave fosse «felicità e abbondanza». Il procedimento di scambio tra l'universo così raffigurato e quello effettivo diventava, anche a Stalinland, quasi

³² Si veda l'opera fondamentale Marc Augé, *Non-lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992. La versione tradotta in italiano è *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Milano, Eléuthera, 1993.

immediato. Chi guardava sapeva che quel mondo non era vero, ma ci credeva ed entrava immediatamente in sintonia con l'euforia collettiva (Piretto 2001: 140-144).

La *lakirovka* di Stalinland³³ prosegue anche dopo la vittoria sul nazifascismo, costata oltre venti milioni di vittime tra militari e civili; ancora una volta Piretto ci conduce tra i meandri dell'inganno staliniano, in cui il quotidiano è in realtà un progetto mentale a priori, tradotto in una realtà falsa:

Leningrado aveva troppo patito e le tracce vistose e orgogliose di quel dolore erano fuori posto nel clima di trionfalismo, di *lakirovka* (laccatura della realtà), che Stalin aveva nuovamente promosso su larga scala, anche se con spirito, atteggiamento e sistemi diversi da quelli utilizzati prima della guerra. A questo si univa (soprattutto in letteratura) la categoria principale del dopo-guerra: *beskonfliktnost'*, l'obbligatoria [...] mancanza di tensione, di scontro, di conflitto, reale o ideologico. Tutto ciò che di triste, spaventoso, negativo, demoralizzante o inquietante restava degli anni bellici (e della loro gestione) doveva scomparire dalla memoria. Il nazionalismo efferato [...] il conseguente ottimismo radioso miravano a consolare i superstiti rilanciando la superiorità della Russia rispetto ad ogni altra etnia. [...] Il nuovo peccato mortale si chiamò cosmopolitismo e la nuova variante di nemico del popolo fu battezzata *bezrodnyj kosmopolit* (cosmopolita senza patria). La campagna xenofoba tendeva a «purificare la vita intellettuale sovietica dalle pericolose influenze borghesi occidentali». La letteratura doveva, più di ogni altra forma di cultura, ribadire e promuovere la superiorità della razza russa e la felicità del suo popolo (Piretto 2001: 206-207).

Da queste citazioni si può ben comprendere come il tema del quotidiano reale non solo fosse assolutamente marginalizzato e proibito, ma anche mistificato e riproposto in chiave propagandistica, non rispecchiando per nulla il *byt* effettivo. In questo periodo di schizofrenia ideologica, ben tre scrittrici furono insignite del Premio Stalin per la letteratura: Vera Fëdorovna Panova (1905-1973), Antonina Dmitrievna Koptjaeva (1909-1991) e Galina Evgen'evna Nikolaeva (1911-1963). La Panova lo vinse per ben tre volte (1947, 1948, 1950), rispettivamente per i suoi romanzi patriottici sulla guerra (*Sputniki*), sugli operai di una fabbrica (*Kružilicha*) e sulla vita in un *kolchoz* (*Jasnyj bereg*); la Koptjaeva lo vinse nel 1950 per il romanzo *Ivan Ivanovič*, il primo di una trilogia dedicata all'omonimo neurochirurgo; la Nikolaeva infine lo vinse nel 1951 per il romanzo *Žatva*, sull'agricoltura

³³ Il termine è stato coniato proprio da Gian Piero Piretto, sul calco di Disneyland.

collettiva del dopoguerra. Già dai titoli o dalle tematiche brevemente indicate, possiamo notare come tutte queste opere siano fortemente intrise di ortodossia³⁴ staliniana, che proponeva il migliore dei mondi possibili e una società radiosa e sempre pronta a nuove conquiste e vittorie.

Beth Holmgren tuttavia ci fa riflettere su un risultato inaspettato dello stalinismo in letteratura; proprio le icone di femminilità sovietica promosse dal potere aprirono inavvertitamente la strada alla possibilità per le scrittrici di trattare varie tematiche per donne, senza alcun tipo di pseudonimo maschile o altro sotterfugio. Le scrittrici che sposavano l'ideologia socialista e i successi nel campo industriale, lo facevano con una femminilità che da un lato abbracciava le politiche di conservazione della famiglia tradizionale volute da Stalin, e dall'altro seguiva l'ideale di donna operaia indipendente, eroina del lavoro della società socialista e comunista. Tuttavia il trauma psicologico del terribile conflitto bellico portò ad una sorta di riabilitazione quasi naturale di alcune categorie tradizionali quali la chiesa o la patria, così l'immagine di donne solitarie e vedove fu un'attrazione per le scrittrici che portarono in superficie e al pubblico il dolore per il lutto o la perdita (del marito o dei figli) attraverso opere di differenti stili, dal diario di guerra alla lirica (si pensi ad es. a Lidija Ginzburg e ad Anna Achmatova) (Holmgren 1993: 226-228). La critica sottolinea inoltre come il tema della casa, del benessere materiale domestico, della valorizzazione dell'amore, fossero temi che nel periodo postbellico sovietico potevano essere trattati anche da maschi, ma forse per la prima volta nella storia della letteratura femminile in Russia venivano preferite e non bandite la prospettiva e la visione femminili. Beth Holmgren, pur non con un'asserzione totale, si spinge ad evidenziare una certa trasformazione avvenuta in seno alla letteratura sovietica:

I would even venture to claim that, to a certain extent, the postwar decades saw the feminization of Soviet literature, in contrast and reaction to the 1920's myth of a new, masculinized society. Themes, plots, casts, and even narrative voices inscribed this

³⁴ Non è nostra intenzione creare un ossimoro (pur esistendo importanti studi sulla persistenza della religione durante il regime sovietico, v. ad esempio proprio Gian Piero Piretto con *Il radioso avvenire* e *Gli occhi di Stalin*), in questo caso il termine "ortodossia" è inteso come retta credenza, rigida conformità ad una determinata dottrina.

transformation. The steelbodied male worker and soldier “softened” and aged into the family man, and the do-all wife and mother stepped into a lead role.³⁵

Questo ruolo guida dell’elemento femminile, porterà la critica a parlare di *female body politic* (Borenstein 2000: 231), evidenziando la presenza costante delle donne nella società (e nella letteratura) sovietica postbellica, figure che risultavano essere un *mix* tra la l’operaia laboriosa ed instancabile, stachanovista, per dirla alla sovietica, in campo lavorativo; la buona e onesta cittadina, in campo sociale e dato molto interessante anche per la nostra tesi, quella che viene definita dalla Holmgren come *whole woman*, capace di essere un’ottima e amorevole moglie e madre, ordinata e attenta nella gestione della casa, premurosa con parenti e amici, interessata al proprio aspetto (Holmgren 1993 e Borenstein 2000). A proposito del *female body politic* e della *whole woman* nel periodo postbellico dell’Unione Sovietica è stato notato l’elemento chiaramente innovativo:

The term “body politic” conveys a corporate, organized, politically significant entity: although a body of women could never signify formal political power in the Soviet context, these postwar writings assert an important elision between women’s physical prominence and pragmatic industry (in population percentages, in the operation of daily Soviet life) and their leading roles as protagonists and exemplars in the simplicity political forum of Soviet Literature (Holmgren 1993: 231).

Il 5 marzo del 1953 Iosif Stalin muore nella sua dacia di Kucevo, presso Mosca. Tutto subirà uno stravolgimento; inizierà il cosiddetto disgelo (*ottepel’*) voluto da Nikita Chruščëv (1884-1971), e negli anni Settanta si arriverà alla annichilente fase della stagnazione (*zastoj*); a metà degli anni Ottanta inizia la *perestrojka* gorbačëviana, mentre nel 1991 crolla l’Unione Sovietica. Cambiano le fasi storiche, e con esse anche la società, la cultura e la letteratura.

³⁵ *Ivi*, p. 229. Su questo punto, oltre alla Holmgren segnaliamo anche l’interessante volume di Eliot Borenstein *Men Without Women: Masculinity and Revolution in Russian Fiction, 1917-1929* (Durham, Duke University Press, 2000)

1.1.5. La letteratura del disgelo e della stagnazione

Daremo in questa sezione alcune brevi coordinate per definire gli importanti periodi sociale, politico, artistico e letterario che precede la cosiddetta *perestrojka*: il disgelo e la stagnazione. Il termine fece la sua comparsa nell'aprile del 1954, quando la rivista "Znamja" (La bandiera) pubblicò il romanzo *Il disgelo* di Il'ja Grigor'evič Ėrenburg (1891-1967). L'intento è programmatico già nel titolo infatti l'autore cita una parola utilizzata già nel 1855 da Aleksandr Ivanovič Herzen (1812-1870), il quale sperava in un miglioramento del clima politico e sociale dopo la morte di Nicola I (1796-1855). Nel 1953 Ėrenburg in un articolo pubblicato sulla rivista "Znamja" si domanda il motivo per cui fossero radi nella letteratura i conflitti d'amore e all'interno della famiglia, il tema delle malattie, la dipartita improvvisa o consapevole di persone care.³⁶ Il suo è un romanzo d'amore, e infatti durante il disgelo non mancheranno le tematiche appena citate e sulle quali l'autore rifletteva, ponendo una cesura rispetto ai decenni precedenti. A livello politico il segretario del partito comunista Nikita Chruščëv denuncerà il culto della personalità (*kul't ličnosti*) imposto dallo stalinismo, aprendo così (ma solo in parte, censura e censori continueranno, seppur con misure differenti, ad esistere e ad operare) ad una nuova letteratura, ad una nuova arte.

Il celebre romanzo di Vladimir Dmitrievič Dudincev (1918-1998) *Non di solo pane* (*Ne chleбом edinyм*) propone un'interessante ed innovativa figura femminile: Nadežda, moglie di un avido e cinico direttore di fabbrica, abbandona spudoratamente il marito per unirsi a Lopatkin, inventore idealista che lavora proprio nella fabbrica in questione. Non siamo più di fronte alla *whole woman* staliniana pre e post guerra, e i toni sono più intimi, sommessi e quotidiani ma al tempo stesso spontanei, romantici, finanche scandalosi, per una società sclerotizzata e ancora incapace di un vero e proprio rinnovamento³⁷:

³⁶ L'articolo di Ėrenburg si intitola, in modo piuttosto programmatico *O rabote pisatelja*, e si trova in "Znamja" n°10, Moskva, 1953.

³⁷ Ne parla Michel Heller nel suo saggio intitolato appunto *La letteratura del «disgelo»*, inserito in *Storia della letteratura russa vol. III Il Novecento. 3. Dal realismo socialista ai nostri giorni*, Torino, Einaudi, 1991. La traduzione del saggio di Heller è a cura di Enrica Castellani.

La «giovane prosa» si presenta con un nuovo eroe, un materiale nuovo (prima evitato dalla letteratura) ma anche con un nuovo linguaggio. Nella prosa tradizionale sovietica, le piccole cose della vita quotidiana erano ammesse con estrema prudenza. [...] Le forme narrative diventano notevolmente più ricche: [...] novelle e romanzi in cui liberamente si inseriscono diari intimi, lettere, formulari, autobiografie, articoli, liste di personaggi, conversazione dell'autore con i lettori. Al tradizionale linguaggio letterario dei libri si sostituisce quello di tutti i giorni, costellato di parole volgari o termini gergali (Heller 1991: 428).

In questo periodo fioriscono le memorie (Bondarev, Grossmann, Gorbatoev etc...) ma anche la letteratura che inizia a parlare del fenomeno dei campi di prigionia (Solženicyn, Šelest, Dombrovskij, Šalamov etc...), la letteratura contadina (*derevenskaja literatura*) (Belov, Astaf'ev, Solouchin, Tendrjakov, Možaev etc...) o la fantascienza (Efremov, i fratelli Strugackij etc...) (Heller 1991: 434).

Ma è un disgelo piuttosto relativo, infatti la censura non ha mai smesso di respingere opere considerate non adatte ai dettami del Partito e della cultura sovietica di regime; non si dimentichi a questo proposito lo scandalo provocato dall'assegnazione nel 1959 del Premio Nobel per la letteratura a Boris Leonidovič Pasternak (1890-1960), seguito da una violentissima campagna (di staliniana memoria) di accuse e di calunnie contro il suo capolavoro in prosa, *Il dottor Živago* (*Doktor Živago*); ma anche allo scandalo provocato da *Una giornata di Ivan Denisovič* (*Odin den' Ivana Denisoviča*) di Aleksandr Solženicyn (1918-2008), che illustra l'allucinante vita all'interno di un Gulag; come terzo esempio portiamo il cosiddetto processo *Sinjavskij-Daniël'*: la condanna degli scrittori Andrej Donatovič Sinjavskij (1925-1997) e Jurij Markovič Daniël' (1925-1988) rispettivamente a sette e a cinque anni di prigionia e lavori forzati per attività antisovietica, fu non tanto per aver pubblicato in Occidente, quanto per le loro idee proposte nei loro libri: in particolare il saggio del 1959 *Che cos'è il realismo socialista?* (*Что такое социалистический реализм?*), nel quale Sinjavskij per la prima volta rifiutava i canoni di realismo imposti dal regime (Piretto 2001: 280-286).

Anche a livello sociale, la crisi non tarda a farsi sentire; siamo ben lontano dall'utopia dell'*homo sovieticus* staliniano, quel misto di ateo machismo militaresco e moralismo vetero-russo; la cosiddetta stagnazione avviene dunque attraverso la censura come anche

attraverso lo sfaldamento della società. A. Viševskij studiando il periodo storico della stagnazione successiva al disgelo post-stalinista e all'invasione della Cecoslovacchia del 1968, afferma che la vita pubblica divenne sinonimo di corruzione ed opportunismo, mentre *l'intelligenzija* continuava a portare avanti il vano mito di un proprio spazio privato, separato da quello carico di corrosione morale³⁸ e spirituale (a questo proposito si segnala fin d'ora come il racconto *Naš krug* di Ljudmila Petruševskaja, sia assolutamente esemplificativo di tale periodo storico e di questa abissale perdita di valori, con protagonisti depravati, violenti e privi di ogni moralità, capaci di parlare liberamente di deiezioni fecali, verginità delle studentesse, violenza sessuale e porporre, al tempo stesso, modelli di comportamento e proprie visioni morali).

A causa del persistere delle maglie censorie, in Unione Sovietica fece la sua apparizione il *samizdat*, fenomeno letterario che consistette nella diffusione clandestina in tutto l'immenso territorio (il termine deriva dal russo *sam*, da sé, e *izdat'*, stampare), attraverso delle copie su carta carbone, di scritti ed opere considerate illegali e censurati dalla critica ufficiale.³⁹ Distribuiti con avventurose e rischiose peripezie i *samizdaty* ottennero enorme successo tra le fasce popolari dell'Unione Sovietica, in quel sottobosco di cultura urbana che cercava, pur nascostamente, di tenere ben accesa la fiaccola della nuova letteratura. Opere di autori ed autrici come Bulgakov, Pasternak, Solženicyn, Brodskij, Achmatova, Krivulin, Stratanovskij, Voznesenskaja (ma l'elenco potrebbe essere molto più lungo) passarono di mano in mano, di bocca in bocca con il nobile e commovente compito di tramandare le loro parole, i loro ideali, la loro ideologia, la loro arte:

[...] Battuti a macchina con infinite copie di carta carbone (in assoluta mancanza di fotocopiatrici), diffusi con un alt percentuale di rischio solo tra amici fidati, venduti a prezzi sempre meno cari a mano a mano che la leggibilità diventava difficile, vista l'infima qualità della copia a carbone. Imparati anche a memoria per essere recitati a chi non ne fosse venuto in possesso. Questo fu il destino dei testi-samizdat, che nel giro di qualche anno, portati fuori dal

³⁸ A. Viševskij, *Soviet Literary Culture in the 1970s: The Politics of Irony*, Gainesville, University Press of Florida, 1993, p.5

³⁹ Jurij Mal'cev, *L'altra letteratura (1957–1976): la letteratura del samizdat da Pasternak a Solženicyn*, Milano, La Casa di Matrona, 1976.

paese con la complicità di amici stranieri, avrebbero iniziato ad essere pubblicati in Occidente (tamizdat, stampati tam, là, all'estero) dando il via al fenomeno del dissenso (Piretto 2001: 300).

1.1.6. La *perestrojka* e la Russia post-sovietica: letteratura, donne e società.

La morte di Leonid Brežnev nel 1982 portò ad una serie di rapidi cambiamenti all'interno della leadership sovietica, culminati con l'insediamento al potere di Michail Sergeevič Gorbačëv (1931), ultimo segretario del Partito Comunista dell'Unione Sovietica, il quale avvierà un trend denominato *glasnost'* (traducibile con *trasparenza*) e un processo di riforme conosciuto come *perestrojka* (*ristrutturazione*). La *glasnost'*, alla fine degli anni Ottanta, identificava una nuova attitudine a non celare le difficoltà, a discuterne liberamente in modo trasparente e critico. La *perestrojka* invece si caratterizzò come un insieme di riforme poste in essere nel modo di selezionare i quadri del Partito, per combattere la corruzione e i privilegi dell'apparato politico, nonché per rivitalizzare la stantia economia sovietica. In senso più ampio, *glasnost'* è stata poi utilizzata anche per indicare tutte quelle politiche volte ad attuare una più ampia e più limpida circolazione dell'informazione nell'Unione Sovietica, allargando le maglie della censura e concedendo una graduale libertà di stampa.⁴⁰ Gli interventi della *perestrojka* erano volti all'instaurazione di un cosiddetto Stato di diritto socialista e ad un rinnovamento che non rinnegasse i valori della società sovietica, ma a seguito dei profondi cambiamenti apportati al sistema, il percorso di riforme volute da Gorbačëv andò fuori controllo e condusse, nel 1991, alla dissoluzione dell'Unione Sovietica.

A livello editoriale grazie alla *Glasnost'* molte opere rifiutate per decenni comparirono quasi all'improvviso, come *Puškinskij dom* (*La casa di Puškin*) di Andrej Bitov, opera del 1971 ma pubblicata sulla rivista "Novyj mir" nel 1987, *Žizn' i sud'ba* (*Vita e destino*) di Vasilij Grossmann, completata nel 1960 ma pubblicata su "Oktjabr'" soltanto nel 1988; nel medesimo anno i cittadini sovietici poterono leggere liberamente per la prima volta, grazie

⁴⁰ Norman N. Shneidman analizza il periodo nel suo volume intitolato *Soviet Literature in the 1980s. Decade of Transition*, Toronto, University of Toronto Press, 1989, pp. 6-7.

sempre a “Novyj mir”, il romanzo *Doktor Živago* (*Il dottor Živago*) di Boris Pasternak, premiato con il Nobel per la letteratura nel 1958.

Anche la scena letteraria subisce le trasformazioni avvenute a livello politico e sociale; la campagna russa viene rappresentata non più come l’eden in terra dell’*homo sovieticus*, ma come uno *spatium* in cui problemi secolari continuano ad attanagliare le esistenze dei contadini, mentre la prosa del quotidiano (*bytovaja*) propone un *byt* altamente instabile, ramificato, problematico e non per forza foriero di felicità, come nella letteratura del periodo staliniano:

In the 1980s many continue to write in the tradition of the *byt* prose of 1970s. The subjects of marriage, love, divorce, abortion, and illegitimacy are as popular today as ever before. The theme of pure and youthful love has almost disappeared from Soviet fiction. What is described in most cases today is not love in the tradition of Pushkin, Turgenev or Chekhov, but rather love affairs between married, or previously married, mature individuals. This literature points clearly to the growing ramifications of family instability. It also questions the viability of the contemporary institution of marriage (Shneidman 1989: 35).

La complessità, la criticità e i contrasti all’interno dei nuclei familiari sono un’altra peculiarità della prosa del periodo della *perestrojka* e della Russia post-sovietica, che troveremo in modo quasi onnipresente in Petruševskaja e in Vasilenko; l’utopia familiare sovietica, dominata da felicità, uguaglianza e spensieratezza, è sostituita da un *byt* familiare carico di conflitti, violenze, pericoli e solitudine:

The intricate family relationship illustrates vividly the instability and disintegration of Soviet family. There is not a single example of a strong, tight-knit family unit. The family abode is no longer a home, in the traditional sense, a source of spiritual and emotional strength. People are constantly in continuous motion, which is both fruitless and destructive. Even more distressing, the relationship between most unrelated characters is also far from amicable. [...] antagonism between classes has been replaced by conflict between individuals, which is just as dangerous and pernicious (Shneidman 1989: 51).

Se dunque (prendendo come riferimento la periodizzazione storica composta da Beth Holmgren) tra il 1960 e il 1984 (buona parte della cosiddetta destalinizzazione iniziata nel 1953 e tutta la cosiddetta “stagnazione” brežneviana, la quale storicamente si iscrive tra il

1969 e il 1984 appunto) le scrittrici femminili utilizzavano il quotidiano come un'arena sperimentale della trattazione del *byt*, successivamente tra il 1985 e il 1991 passano a puntualizzare in modo più netto e schiacciante le differenze tra la vita maschile e quella femminile; con il crollo del regime sovietico nel 1991, esse iniziano a descrivere i problemi, le privazioni, le sofferenze e i dolori del *byt* femminile con un punto di vista artistico decisamente meno neutro di autrici come la Baranskaja o la Grekova (Sutcliffe 2009: 4): sia Ljudmila Petruševskaja che Svetlana Vasilenko (ma non si dimentichino autrici come Tat'jana Tolstaja, Maija Ganina, Larisa Vaneeva o Ljudmila Ulickaja) con le loro opere pubblicate, riescono a rendere palese questo intento e ad inserirsi a pieno titolo nel panorama culturale letterario russo.

La prosa di questo periodo è brutalmente sincera, dimostra i drammi personali delle protagoniste e al tempo stesso il background sociale nel quale essi si generano. I conflitti non sono di classe, ma tra uomini e donne, sono veri e propri scontri di genere; e sempre più spesso si palesa la figura di solitarie donne in difficoltà, o vittime di una violenza di genere perpetrata in modo continuativo dalla controparte maschile; queste donne lottano nel *byt* delle opere letterarie, ma anche nella reale quotidianità da cui le scrittrici attingono il materiale per le loro produzioni.

Benjamin Sutcliffe nei suoi studi sulla letteratura russa contemporanea ci tratteggia in modo schematico e chiaro i tre principali filoni che hanno rinnovato e modificato la prosa femminile nel periodo che va dalle riforme della *perestrojka* fino al 1991; per il nostro lavoro questa periodizzazione risulta piuttosto importante, perché comprende anche l'operato di Ljudmila Petruševskaja e Svetlana Vasilenko, che dunque vengono iscritte a livello critico in delle fasi di rinnovamento della letteratura femminile russa.

First, the influence of *byt* prose. [...] The provincial women's almanac *Marija* (1990) emphasized a strong affinity with the more traditional village writers. The 1980s trend of alternative prose (*drugaja proza*) was a second influence on female authors and critics perceptions. Petrushevskaja and Tolstaia were among the most visible writers of *drugaja proza*, a catchball term applied to innovative fiction that distinguished itself from the legacies of socialist realism [...] *Drugaja proza*'s lack of pathos and skeptical approach to verisimilitude marked 1980s literature [...] The third factor concerns the six collections of women's prose, poetry, drama and nonfiction published between 1989 and 1991 [...] These collections directly or indirectly critiqued one

another. Vasilenko, a main organizer of the more feminist *Ne pomniashchaia zla* and *Novye Amazonki* [...] (Sutcliffe 2009: 96-97)

Dal 1985 al 1991 la prosa femminile emerge in modo prepotente, con istanze sia tradizionali (si veda la Petruševskaja) che polemiche e femministe (in questo caso la Vasilenko è un punto fermo); un punto importante è la varietà e la ricchezza di stili e di tematiche espresse da ogni autrice, grazie alla commistione della prosa del *byt*, della *drugaja proza* e delle sei antologie letterarie che hanno generato il termine della cosiddetta *ženskaja proza*.

2. *Byt, pošlost', černucha* e “grottesco”: la letteratura sovietica del Novecento e le donne.

In questo secondo capitolo descriveremo e cercheremo di analizzare il concetto semantico di uno dei *realia* russi più noti, il *byt*, valutando varie teorie critiche proposte per la sua comprensione. Anticipiamo che per *realia* ci siamo attenuti alla definizione proposta dagli studiosi bulgari Sergej Vlachov (1917-2011) e Sider Florin (1912-1999) i quali, oltre a dividerli in categorie e sottocategorie, li definiscono come:

Реалия - предмет, понятие, явление, характерное для истории, культуры, быта, [...] народа, страны, не встречающееся у других народов.¹

I *realia* sono un oggetto, un concetto o un fenomeno caratteristici in ambito storico, culturale, quotidiano di un popolo e di un paese, non riscontrabili presso altre popolazioni.

Avvieremo poi una successiva presentazione di confronto tra le sopracitate categorie della *drugaja proza* e *ženskaja proza*; analizzeremo inoltre a categoria del “grottesco”, cercando di capire in che misura si possa ritenere presente all’interno delle opere delle due scrittrici russe; valuteremo infine grazie all’apporto di alcuni critici, il peso del tema della violenza nella moderna cultura russa e ciò ci permetterà degli ulteriori paralleli con l’opera petruševskiana e vasilenkiana.

2.1 Il concetto di *byt*

Abbiamo visto come già sul finire del XVIII secolo e durante il XIX ci fossero state delle scrittrici che, pur tra non poche difficoltà, cercarono di descrivere almeno alcuni aspetti del quotidiano russo in ottica femminile (v. Bunina, Gan, Pavlova, Rostopčina). Tenendo conto da un lato che Ljudmila Petruševskaja e Svetlana Vasilenko si possono considerare due narratrici della quotidianità, ci sembra necessario provare a descrivere la delicata categoria del *byt*.

¹ S. Vlachov, S. Florin, *Neperevodimoe v perevode*, Moskva, Vyššaja škola 1986, p. 110.

Il celebre linguista, semiologo, culturologo e critico Jurij Michajlovič Lotman (1922-1993) definì quello che a tutt'oggi è uno dei concetti della lingua e della cultura russa di più complessa traduzione; la definizione lotmaniana sarà il nostro punto di partenza:

Быт — это обычное протекание жизни в ее реально-практических формах; быт — это вещи, которые окружают нас, наши привычки и каждодневное поведение. Быт окружает нас как воздух, и, как воздух, он замечен нам только тогда, когда его не хватает или он портится. [...] Итак, быт всегда находится в сфере практики, это мир вещей прежде всего.²

Byt è il consueto decorso della vita nelle sue forme reali e pratiche; *byt* sono le cose che ci circondano, le nostre abitudini, il nostro comportamento di ogni giorno. Il *byt* ci circonda come l'aria e, come dell'aria, ce ne accorgiamo solo quando manca, o quando è inquinata. (...) il *byt* si trova sempre nella sfera pratica, è il mondo delle cose prima di tutto (...).³

Come si può vedere, siamo ben lontani dalla semplice definizione di “quotidiano”; l’accezione è molto più profonda e, a meno che non si usino varie perifrasi, l’unicità semantica russa viene inevitabilmente persa nella traduzione: il *byt* è lo spazio in cui tutto è immerso; non a caso infatti nel saggio intitolato *Il mondo del riso: oralità e comportamento quotidiano*⁴ Lotman e Boris Andreevič Uspenskij (1937) invitavano continuamente a correlare i testi scritti a quello spazio extra-testuale, orale, quotidiano, senza il quale gli oggetti della scrittura sarebbero rimasi vuoti, senza senso. Jurij Lotman ci fornisce una chiave di lettura semiotica, pone l’accento sulla particolare natura del concetto legato alla vita pratica e questo sarà di aiuto per comprendere determinate rappresentazioni e

² Il testo che abbiamo citato è tratto dalla fondamentale opera di Lotman *Besedy o russkoj kul'ture Byt i tradicii russkogo dvorjanstva (XVIII – načalo XIX veka)*, Sankt-Peterburg, SPB, 1994, p.10. Si tratta di una raccolta di lezioni che lo studioso ha condotto negli anni Ottanta per la televisione. La traduzione in italiano è “Conversazioni sulla cultura russa Il byt e le tradizioni della nobiltà russa (XVIII – inizio XIX secolo)”. Di Lotman, sul rapporto tra byt e cultura, consigliamo anche *La poetica del comportamento quotidiano nella cultura russa del XVII secolo (Poetika bytovogo povedenija v russo kul'ture XVIII veka)*, Tartu 1977), in *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*, Roma-Bari, Laterza, 1980; *Il decabrista nella vita. Il comportamento quotidiano come categoria storico-psicologica (Dekabrist v povsednevnoj žizni. Bytovoe povedenie kak istoriko-psichologičeskaja kategorija)*, Tartu, 1975), in *Da Rosseau a Tolstoj. Saggi sulla cultura russa*, Bologna, Il Mulino, 1984. Sul rapporto tra byt e arte invece segnaliamo *L'insieme artistico come spazio quotidiano (Chudožestvennyj ansambl' kak bytovoe prostranstvo)*, Tartu, 1974), in “Strumenti critici”, 1995, X, 2 (78), pp. 223-242, e poi in *Il girotondo delle Muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, (a cura di) S. Burini e A. Niero, Bergamo, Moretti&Vitali, 1998

³ La traduzione del passo è tratta dall'opera *Il girotondo delle Muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, a cura di Silvia Burini e Alessandro Niero, (Bergamo, Moretti&Vitali, 1998), pp. 138, 147.

⁴ L'edizione originale viene pubblicata nel 1977 come *Novye aspekty izučenija kul'tury Drevnej Rusi*, all'interno di “Voprosy literatury”, 2, pp. 148-166; la traduzione italiana del 1982, “Nuovi aspetti nello studio della cultura dell'antica Rus’”, è di Stefano Garzonio, e si trova in A. N. Veselovskij, e altri, *La cultura nella tradizione russa del XIX e XX secolo*, a cura di D'A. S. Avalle, (Torino, Einaudi, 1982) pp. 219-241.

descrizioni petruševskiane e vasilenkiane del vissuto sovietico, in cui alla quotidianità si affianca lo scandalo, il grottesco, l'alienante: una realtà in cui domina un sentimento di familiarità spontanea e ingenua e che rischia appunto di essere anche lo spazio dell'alienazione dal mondo stesso; è stato notato come la troppa abitudine con le cose che ci circondano rischia di rendercele estranee nei confronti dei nostri stessi vissuti⁵. Molto spesso all'interno delle narrazioni petruševskiane e vasilenkiane troveremo delle situazioni in cui i personaggi e i protagonisti vivono situazioni di completa alienazione in un contesto assolutamente quotidiano e quasi a volte banale, del *byt* appunto. Il semiologo di Tartu in alcune sue opere (e nelle lezioni per la televisione raccolte in *Besedy o russkoj kul'ture*) analizzando il rapporto fra comportamento reale, teatro e pittura, tratteggia in modo affascinante un'esistenza ed una persistenza di tale concetto anche nella cultura russa del XVIII e del XIX secolo, illustrando il funzionamento del *byt* e delle poetiche quotidiane come una sorta di discorso comportamentale che si rende manifesto solo nel rapporto di correlazione e traduzione fra linguaggi⁶; tuttavia per non allargare diacronicamente troppo la riflessione, ai fini della nostra ricerca a noi interessa la presenza del *byt* nel novecento, e vedere come la definizione lotmaniana possa collimare con la realtà sovietica.

C'è anche chi ha proposto di allargare la sfera delle componenti che andrebbero a definire il *byt*; nella particolare e futurista accezione di Vladimir Vladimirovič Majakovskij (1893-1930), non devono rientrare soltanto le componenti del cosiddetto quotidiano, ma anche categorie quali la politica, la rivoluzione, la delusione e gli sviluppi, affiancando al sostantivo aggettivi quali "bolscevico" o "rivoluzionario" (Piretto 2001: 83); per il poeta infatti la visione palingenetica della rivoluzione avrebbe toccato anche la sfera del *byt*,

⁵ Di questa visione ne parla il celebre linguista e semiologo strutturalista lituano Algirdas Julien Greimas (1917-1992) in *Algirdas Julien Greimas mis à la question*, all'interno dell'opera *Sémiotique en jeu. À partir et autour de l'oeuvre d'A. J. Greimas*, curate da M. Arrivé, J.-C. Coquet, (Paris-Amsterdam-Philadelphia, Hadès-Benjamins) pp. 301-330. La traduzione in italiano è *Greimas in discussione*, in *Greimas Miti e figure*, (Bologna, Esculapio, 1995), pp. 147-170.

⁶ Si veda a questo proposito l'opera *Poëtica bytvogo povedenija v russkoj kul'ture XVIII veka*, in *Trudy po znakovym sistemam*, Tartu, pp. 65-89; la traduzione in italiano è *La poetica del comportamento quotidiano nella cultura russa del XVIII secolo*, in *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*, a cura di S. Salvestroni, Roma-Bari, Laterza, pp. 201-230.

visto come oppressione di ciò che è opaco e convenzionale, come negazione di ciò che è creativo e nuovo.⁷

La concezione majakovskiana del *byt* è strettamente legata alla sua idea di un quotidiano in continuo stravolgimento, in perenne azione e trasformazione, in cui il nuovo avrebbe soppiantato il vecchio, costruendo così le basi per l'innovativa e rivoluzionaria ed egualitaria società sovietica.

Ma la storia ha poi dimostrato come il sogno di Majakovskij fosse in realtà più simile ad una chimera; con l'avvento dello stalinismo gli intenti sovversivi e trasformativi vennero meno, l'importante era stabilizzare il regime; si arrivò così alla creazione di una società schiacciata dal peso della dittatura, impaurita dalla censura, dalle purghe e dalle sparizioni, non egualitaria e con delle caratteristiche socio-culturali che, radicatesi nel *modus vivendi* dei cittadini sovietici, sono esistite per decenni nella vita di centinaia di milioni di persone. Infatti vogliamo qui proporre anche una terza definizione di *byt* realizzata da Adele Maria Barker, già docente alla University of Arizona e critica statunitense vicina ai *gender studies*; la Barker parlando del concetto in questione, identifica in modo netto e persino crudo quanto abbiamo appena affermato:

A word virtually untranslatable into English; *byt* connotes the everyday, but the everyday with a particular Soviet twist – the endless lines, the communal apartments, the lack of privacy, products in deficits, the countless hours taken up with shopping – a phenomenon so omnipresent that it virtually defined the context of daily life for most Soviet citizens.⁸

Adele Maria Barker cita una serie di tristi fenomeni della vita sovietica che da un lato vanno a comporre la sua concezione del fenomeno in questione, e dall'altro saranno ritrovati all'interno delle opere qui analizzate per individuare il "tema della solitudine" e il "tema della violenza".

⁷ Lo afferma Vittorio Strada nella sua opera dal titolo *Simbolo e storia. Aspetti e problemi del Novecento russo*, (Marsilio, Venezia, 1988), p.110.

⁸ Adele Maria Barker ne parla nel suo ricco intervento intitolato *The persistence of memory: women's prose since the sixties* (pp. 277-296), all'interno dell'opera *A History of Women Writing's in Russia*, edito dalla stessa Barker e da Jehanne Gheith, Cambridge, Cambridge University Press, 2002. La citazione è a pagina 290.

Il *byt* dunque, proprio per la sua difficile caratterizzazione, è stato studiato e considerato da più angolazioni; abbiamo pertanto deciso di presentare tre definizioni simili ma non uguali di questa categoria, ognuna delle quali proveniente da un campo letterario distinto: la semiotica (Lotman), la poesia (Majakovskij) e gli studi di genere sulla letteratura russa (Barker).

Oltre alle tre definizioni critiche, per avere una più precisa interpretazione di quanto stiamo analizzando, ci sembra importante citare alcune definizioni di validi dizionari russi; la prima è quella dello *Slovar' russkogo jazyka "Malyj akademičeskij slovar' "* (MAS), un importante dizionario monolingue accademico e normativo composto di quattro tomi:

Общий уклад жизни; совокупность обычаев и нравов, присущих какому-л. народу, определенной социальной группе и т. п. [...] || Повседневная жизнь.⁹

Modo di vivere comune; totalità di costumi e di usanze proprie di un certo popolo, di un determinato gruppo sociale ecc... [...] || La vita di tutti i giorni.

La seconda è tratta dal *Bol'soj tolkovyj slovar' russkogo jazyka* a cura di Sergej Kuznecov, altro testo monolingue del 1998, la cui edizione più recente risale al 2014:

1. Условия существования, жизненный уклад какого-л. народа, социальной среды и т.п. 2. Повседневная жизнь человека в её привычных проявлениях.¹⁰

1. Condizioni dell'esistenza, modo di vita di un qualsiasi popolo o ambiente sociale ecc... 2. La vita umana di tutti i giorni, nelle sue abituali manifestazioni.

Etimologicamente *byt* in russo è un sostantivo maschile derivante dall'omonima radice antico slava che indica qualcosa di "esistente", "che esiste" (dalla stessa radice tra l'altro

⁹ Si è consultata la versione online aggiornata al 1999 del *Malyj akademičeskij slovar' (MAS)*, digitalizzato nel sito di divulgazione letteraria intitolato *Fundamental'naja Elektronnaja Biblioteka. Russkaja literatura i fol'klor*. Il link del sito del MAS è il seguente: <http://feb-web.ru/feb/mas/mas-abc/default.asp>, mentre il link specifico alla pagina del dizionario online relativa alla definizione del *byt* è qui di seguito citato: <http://feb-web.ru/feb/mas/mas-abc/02/ma113004.htm?cmd=2&istext=1>.

¹⁰ Si è consultata la versione online aggiornata al 2014 (la più recente) del dizionario; il link è il seguente: <http://gramota.ru/slovari/dic/?word=%D0%B1%D1%8B%D1%82&all=x>

nasceranno sostantivi come *bytie* (Piretto 2001: 298)¹¹, “esistenza”, aggettivi come *bytovoj*, “della vita”, e lo stesso verbo “essere”, *byt’*, che nella lingua russa è un verbo di tipo nominale); il linguista, glottologo e slavista tedesco di origine russa Max Vasmer (1886-1962), nella sua opera intitolata *Russisches etymologisches Wörterbuch* (1950-58), ci illustra come il termine *byt* tramite l’antico slavo derivi da una radice antico indiana; il fatto interessante è che anche in antico indiano e in avestico, il significato non è poi così dissimile dalle moderne definizioni del termine russo:

[...] др.-инд. bhūtás «сущий, [...]», bhūtám [...] «сущность, факт», авест. būta-«[...] сущий»¹²

[...] in antico indiano è bhūtás “esistente, [...]”, bhūtám [...] “essenza, fatto”, in avestico è būta- “esistente”.

Tale concetto sarà lo scenario principale nelle opere di Ljudmila Petruševskaja e Svetlana Vasilenko; il loro *byt* sovietico e post-sovietico è anche una fetta del più vasto insieme del *byt* femminile del XX secolo.

2.1.1 *Byt* e letteratura femminile tra disgelo e stagnazione.

Tra disgelo, stagnazione, *perestrojka* e contemporaneità, molte scrittrici si sono affacciate e si affacciano sulla scena letteraria con opere in cui i personaggi appaiono piatti, quasi senza caratteristiche, senza valori, rassegnate e impotenti, capaci di sentirsi risarciti soltanto attraverso una violenza operata verso innocenti o deboli. Le autrici si fanno interpreti della vacua e degradata quotidianità, inserendo i loro (anti) eroi e le loro (anti) eroine in un amalgama di grottesco, di iperrealismo e di surreale. Ecco dunque che il racconto costruito intorno alla tematica del *byt* ormai sterile e volgarizzato, racchiude

¹¹ Segnaliamo che Gian Piero Piretto compie una distinzione tra *byt* e *bytie*, definendo il primo: [...] la quotidianità bieca, autentica di ogni giorno, persino laida [...] e il secondo come: [...] lo stato spirituale alto dell’esistenza.

¹² Si è consultata la versione online aggiornata in lingua russa dell’opera, l’ *Étimologičeskij onlajn-slovar’ russkogo jazyka Maksa Fasmera*, e il link è il seguente:

<https://vasmer.lexicography.online/%D0%B1/%D0%B1%D1%8B%D1%82>

spesso eventi che richiamano la memoria collettiva nazionale (nei testi della Petruševskaja e della Vasilenko troveremo infatti riferimenti alla Seconda Guerra Mondiale, ai terribili periodi di carestia, agli appartamenti in coabitazione, alle pessime condizioni igienico-sanitarie degli ospedali sovietici etc...) elevandone il livello; Haisa Pessina Longo definisce questo prodotto come “testo logoepestematico”, spiegandolo con queste parole:

(...) discorso deduttivo o riferito alla conoscenza propria o altrui di tutto ciò che costituisce il patrimonio culturale nazionale, indispensabile per dare complessità e spessore al testo, rendendolo spesso non immediatamente fruibile, per le ripetute analessi, al lettore distratto o superficiale.¹³

Analessi continue sono una costante all'interno dei racconti e delle opere petruševskiane e vasilenkiane, con il risultato che trame all'apparenza semplici, si aggrovigliano e si arricchiscono improvvisamente di spunti, rimandi o particolari, pertanto ci sembra utile questa citazione per i testi che andremo ad analizzare.

La Longo prosegue nell'individuare alcune caratteristiche presenti in questo tipo di racconti che hanno come *focus* il *byt*; anticipiamo che si potranno riscontrare e sovrapporre ai testi delle due autrici che qui trattiamo. Nello specifico: la gestualità dei protagonisti, molto spesso violenta e insensata, è accessoria, mero strumento per riflettere l'atmosfera; i dialoghi sono essenziali, telegrafici e carichi di indifferenza, gergalismi e storpiature; l'ambientazione è essenzialmente urbana o suburbana (Pessina Longo 1998: 4-5).

Dalla metà degli Sessanta e la metà degli anni Ottanta alcune scrittrici cercheranno di descrivere la vita reale e quotidiana attraverso la presentazione di alcune problematiche tipicamente connesse alla sfera femminile e più specificamente la scena è dominata da due scrittrici che in questa sezione tratteremo brevemente, per delimitare alcune coordinate storiche e tematiche prima di approcciarci al periodo in cui saranno protagoniste le prose petruševskiane e vasilenkiane: parliamo di Natalja Vladimirovna Baranskaja (1908-2004), e

¹³ Si veda l'articolo di Haisa Pessina Longo intitolato “Il tema del *byt* nel racconto contemporaneo”, in *Letteratura russa contemporanea. Autori, opere, tendenze*, Bologna, CLUEB, 1998, p.2.

Irina Grekova (1907-2002, pseudonimo di Elena Sergeevna Ventcel', nata Dolginceva)¹⁴. Tutte e due realizzeranno un tipo di prosa documentaristica per inquadrare l'esistenza quotidiana post-staliniana, illustrandone i problemi relativi alle donne; non è un caso che le protagoniste delle loro opere spesso siano madri singole o vedove (e questo è un forte punto di contatto con le protagoniste delle opere di Petruševskaja e Vasilenko), status che si riflette anche sulla reale condizione di entrambe le scrittrici, in un parallelo completo tra fiction e realtà: il secondo marito della Baranskaja morì durante l'invasione nazista, mentre la Grekova divenne vedova già nel 1955.¹⁵

Entrambe pongono l'enfasi sulla sincerità di una prosa che illustra un *byt* in cui le divergenze e le differenze tra mondo maschile e femminile sono una delle caratteristiche della società sovietica, ben lontana dal radioso egualitarismo promosso in epoca staliniana. Alcuni dati ci aiutano a capire quanto appena affermato: nel 1945 in Unione Sovietica vivevano venti milioni di donne in più rispetto agli uomini, a causa del conflitto bellico; ciò portò ad una sorta di ossessione per la mancanza della componente maschile nelle famiglie, attanagliando e disgregando i valori e i rapporti sociali e parentali: i divorzi infatti aumentarono, passando da 3 ogni 100 matrimoni (dato del 1950) a 27 ogni cento (dato del 1973); la causa principale (con una forbice che poteva variare dal 20% al 40%) era l'alcolismo. Un terzo di tutte le donne sovietiche nel 1969 aveva avuto relazioni extraconiugali, e questo dato aumentò fino a metà della popolazione femminile nel 1989, due anni prima del crollo dello stato¹⁶: così, una donna su due non intratteneva una vita familiare e coniugale canonica, come quella promossa dalla *whole woman* del periodo staliniano. Il 18% dei maschi all'inizio degli anni Settanta era alcolizzato, mentre nel 1988

¹⁴ Della Baranskaja ricordiamo la celebre *povest'* dal titolo ammiccante alla descrizione del *byt* sovietico *Nedelja kak nedelja* (Una settimana dietro l'altra), del 1969 e *Den' pominovenija* (Il giorno della commemorazione) del 1989, entrambe pubblicate sulla rivista liberale "Novyj mir". Della Grekova ricordiamo il racconto *Damskij master* (Parrucchiere per donne) del 1963, *Kafedra* (La cattedra) del 1978 e *Vdovij porochod* (Il piroscavo delle vedove) del 1981, tutte editate su "Novyj mir".

¹⁵ Nadya Peterson ne parla alla voce biografica "Irina Grekova (Elena Sergeevna Ventcel')", inserita all'interno del *Dictionary of Literary Biography, Russian Prose Writers after World War II*, curato da Christine Rydel (Detroit, Thomson Gale, 2004).

¹⁶ I dati si possono rilevare dallo studio di Bernice Madison, *Social Service for Women: Problems and Priorities*, all'interno di *Women in Russia*, a cura di Dorothy Atkinson, Alexander Dallin e Gail Lapidus, (Stanford, Stanford University Press, 1977) pp. 311-312.

furono registrati oltre 17000 casi di stupro¹⁷ (il dato purtroppo non tiene conto di tutti i casi di violenza o abuso domestico non segnalati o tenuti segreti). Come ha fatto notare Boris Groys, la letteratura post-staliniana è riuscita a disarcionarsi dall'utopico e fatato mondo del realismo socialista, per iscriversi in una realtà, in un *byt*, molto più reale e problematico,¹⁸ così la Baranskaja e la Grekova con le loro opere propongono un modo assolutamente neutrale della rappresentazione della realtà, che collima con l'intento mimetico della prosa femminile durante il disgelo e la stagnazione; vedremo invece come la prosa petruševskiana e la prosa vasilenkiana siano singolari proprio per la loro commistione di *byt* realistico e, al tempo stesso in modo quasi paradossale, semplicità e profondità nelle descrizioni e nelle psicologie, con una buona dose di misticismo o sovarannaturale che le distanzia dalla Baranskaja e dalla Grekova, pur trattando molti dei loro stessi temi.

Attraverso le loro rappresentazioni del *byt* la Baranskaja e la Grekova riportano in un testo letterario le ansie, le preoccupazioni e le paure che la società russa vive in modo quotidiano; le protagoniste delle opere albergano all'interno di uno specifico cronotopo, quello della "crisi"¹⁹, che non solo rende più visibile l'opprimente *byt* di tutti i giorni, ma diventa anche una sorta di modello per le battaglie delle scrittrici: la temporalità nelle opere baranskiane e grekoviane è per le protagoniste (con in Petruševskaja e Vasilenko), frammentata ed autodistruttiva (Sutcliffe 2009: 38-39). Benjamin Sutcliffe ha evidenziato e studiato come nelle prose di Natal'ja Baranskaja e Irina Grekova si trovano cinque ricorrenti *topics*²⁰: il lavoro, l'amore, l'aborto, lo stupro e la maternità (Sutcliffe 2009: 46-47).

¹⁷ Per questi dati i testi di riferimento sono quelli di Igor Kon, *The Sexual Revolution in Russia: From the Age of the Czar to Today*, New York, Free Press, 1995, p. 211, e di Boris Segal, *The Drunken Society: Alcohol Abuse and Alcoholism in the Soviet Union: A Comparative Study*, New York, Hippocrene Books, 1990, pp. 200-201.

¹⁸ L'opera del critico Boris Groys si intitola *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship and Beyond*, Princeton, Princeton University Press, 1992, p.10.

¹⁹ Si è usato un termine usato sia da Lotman (Besedy o russkoj kul'ture) che da Bachtin (*Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, in *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979).

²⁰ Il termine è stato usato dal critico all'interno della sua trattazione; desideriamo segnalare come da un punto di vista metodologico degli studi di critica tematica, a cui ci rifaremo e che presenteremo nel capitolo seguente, i "topics" di Sutcliffe potrebbero corrispondere ai "motivi" di un'opera letteraria, necessari per l'identificazione di un elemento superiore, il "tema". La nostra indagine sulla persistenza del "tema della violenza" e del "tema della solitudine" all'interno delle opere petruševskiane e vasilenkiane, si è basata anche sull'individuazione, di volta in volta, di determinati *topics*/motivi in ciascuno scritto delle due autrici, i quali secondo noi concorrevano a definire il macro insieme del tema "violenza" e del tema "solitudine".

Sono cinque categorie che troveremo ben presenti anche nelle prose di Ljudmila Petruševskaja e Svetlana Vasilenko, ma a cambiare saranno soprattutto le modalità di rappresentazione: Baranskaja e Grekova pongono l'attenzione sui suddetti temi istituendo una sorta di andamento che verrà maggiormente sviscerato e sviluppato (con modalità più crude) durante la *perestrojka* e il periodo post-sovietico:

[...] women's prose filters memory through specifically female moments connected with the body, a tendency that becomes more pronounced during and after perestroika [...] Baranskaja and Grekova demonstrate that few male or female characters are either unequivocally punished or essentially evil. While their actions may be despicable [...] the narrative document their irresponsibility as an inevitable feature of *byt* and gendered interactions. Truly atrocious actions are ascribed to an a priori identified enemy [...] This tacit limit on the illustration of evil disappears during perestroika. [...] The nonexistence of female alcoholism in Baranskaia's and Grekova's narratives has several implications for a literature that purports to document *byt*. First, the two authors imply that such women either do not exist or are unimportant [...] Likewise, pre-1985 authors shy away from the physiological details (e.g., vomit, uncontrolled defecation) that are the unpalatable effluvia of Petrushevskaja's drinkers [...] (Sutcliffe 2009: 44-52)

Nella letteratura della Baranskaja e della Grekova troviamo ancora una sorta di sincera onestà e di vellutato moralismo per determinate tematiche che, storicamente, la cultura russa aveva sempre evitato di trattare o comunque lo aveva fatto con sospetto, censura e ripugnanza, come ad esempio anche le categorie dell'incesto, dello stupro e dell'aborto. N. Žekulin analizza lavori delle scrittrici sopracitate e tra il 1960 e il 1980 alcune prose dedicate al quotidiano contenevano sia la precisa volontà di criticare i mali della società, sia asettiche descrizioni del *byt*, palesato come problematico ma senza i livelli di scandalo e di provocazione del periodo che seguirà:

The Thaw culture's reinvestment in private life was guarded and circumscribed (...) Women writers imitated and influenced a tendency selectively to document *byt*, dividing the post-Stalinist everyday into varying layers of accessibility and acceptability (Sutcliffe 2009: 15).

Incesti, stupri e aborti saranno presenti nelle nostre analisi, con la differenza che le due scrittrici in questione le presenteranno come un vero e proprio "schiaffo al gusto

comune”²¹, con una brutale onestà e dolorosa dovizia di particolari, ancora non presenti negli scritti baranskiani e grekoviani, a cui va comunque dato l’indubbio merito storico di aver generato i bulbi di quello che poi fiorirà in modo prepotente violento dalla *perestrojka* in poi.

2.2 *Pošlost’*, *černucha* e “grottesco”: definizione di tre concetti

Abbiamo già evidenziato la difficoltà del tradurre il termine *byt*, tuttavia oltre ad esso, dobbiamo fornire almeno qualche coordinata anche su altri tre termini; i primi due (*Pošlost’* e *černucha*) possono a buon diritto inserirsi nell’amalgama dei *realia* della cultura russa, il terzo invece (il “grottesco”) è una categoria estetica universale, dalla quale cercheremo di definirne alcune caratteristiche, per poi poter applicare tale concetto in modo più rigoroso a determinate rappresentazioni letterarie attuate dalle due scrittrici russe.

Della *pošlost’* (in russo il sostantivo è femminile), troviamo una definizione nel *Malyj Akademičeskij Slovar’* (MAS):

Что-л. пошлое, низкое в духовном, нравственном отношении. [...] || Что-л. неприличное, непристойное. [...] || Что-л. неоригинальное, надоевшее, банальное.²²

Qualcosa di volgare e di basso, a livello spirituale e morale. [...] || Qualcosa di indecoroso e di indecente. [...] || Qualcosa di non originale, stancante, banale.

Essa coincide quasi del tutto con quella proposta da Kuznecov nel suo *Bol’šoj tolkovyj slovar’ russkogo jazyka*²³. A livello etimologico, appare chiaro che il sostantivo in questione deriva dall’aggettivo *pošlyj*, che a sua volta proviene dalla forma passata del verbo andare

²¹ Abbiamo scelto di utilizzare volutamente questo stilema rifacendoci all’omonimo titolo (in russo *Poščėčina obščestvennomu vkusu*) del manifesto programmatico del cubofuturismo russo del 18 dicembre 1912; l’idea è quella di paragonare le innovazioni scandalose dei futuristi con le descrizioni altrettanto scabrose, improvvise e scandalose delle prose petruševskiane e vasilenkiane. Non ci risulta che, allo stadio attuale dei lavori sulla letteratura femminile della *perestrojka* e quella post-sovietica, esso sia stato già utilizzato per il medesimo scopo.

²² Abbiamo consultato, come per *byt*, la versione online aggiornata del dizionario; il link alla definizione è il seguente: <http://feb-web.ru/feb/mas/mas-abc/16/ma334804.htm?cmd=2&istext=1>

²³ Si veda la pagina online aggiornata del dizionario: <http://gramota.ru/slovari/dic/?word=пошлый&all=x>

(*pošlo*), con l'idea di un qualcosa di vecchio, di passato; anche in questo caso il lavoro di Vasmer ci viene in aiuto; infatti l'etimologia che propone è la seguente:

пошлый др.-русск. пошль «старинный, исконный; прежний, обычный».²⁴

Pošlyj: dall'antico russo poš'l', che significa "antico, secolare, passato, solito".

Ma la *pošlost'* ha anche un significato più complesso; Gian Piero Piretto ha cercato di proporre una definizione generale:

Categoria di pensiero e comportamento [...] Insieme di volgarità, trivialità, banalità, promiscuità sessuale e mancanza di spiritualità, combinate nella *routine* quotidiana, resa oscena e laida dalla sua ripetitività, ordinaria piattezza, spesso compiaciuta di sé (Piretto 2001: 57).

Anche lo scrittore e critico Vladimir Vladimirovič Nabokov (1899-1977), studiando la prosa russa dell'Ottocento (in particolare quella di Gogol') e del Novecento, arriva ad una sua personale e per noi utile ed interessante definizione del concetto:

Come il Kitsch, la *pošlost'* è un fenomeno non solo estetico, ma anche di natura morale, un atto di manipolazione, di ipnosi di massa. Posclismo non è soltanto ciò che è palesemente scandente, ma soprattutto lo pseudo-importante, lo pseudo-bello, lo pseudo ben-fatto, lo pseudo-attraente. Applicare la micidiale etichetta di *pošlost'* non è solo un giudizio estetico, ma un'accusa morale. L'autentico, lo schietto, il buono non è mai *pošlost'*, il posclismo presuppone la vernice della civiltà²⁵.

Nabokov con questa definizione così netta insiste sull'intraducibilità del termine, e sulle implicazioni estetiche e morali che si evidenzerebbero dalla presenza della banalità triviale russa nella letteratura come nella sfera dei comportamenti umani; inoltre egli parla della persistenza della *pošlost'* nel contesto non solo artistico ma anche quotidiano, e questa concezione sarà molto utile per l'individuazione del "tema della violenza" e del "tema della solitudine" all'interno delle opere petruševskiane e vasilenkiane. La critica Svetlana Boym, riprendendo gli studi di Nabokov e studiando il *byt* e la *pošlost'* nella vita

²⁴ Si è consultata la versione online aggiornata al 2014 (la più recente) del dizionario; il link è il seguente:

<https://vasmer.lexicography.online/п/ппошлый>

²⁵ Si veda l'importante opera di Vladimir Nabokov intitolata *Lezioni di letteratura russa*, Milano, Garzanti, 1987 p.353.

quotidiana sovietica, nelle arti e nella letteratura, propone di affiancare il termine *grafomanstvo*, spiegandolo come un desiderio parossistico e compulsivo di esprimere sé stessi attraverso la scrittura, rappresentando qualità basse ed infime, ed innalzando così una maschera di anti esteticità.²⁶

La critica letteraria Franca Beltrame, studiando l'opera *Il naso* di Nikolaj Gogol', ci fornisce una descrizione del *realia* in questione molto utile per comprendere anche i testi petruševskiani e vasilenkiani:

La deformazione della realtà concreta, la cui rappresentazione artistica caratterizza quasi tutte le opere di Gogol', consiste, in generale, nella cosiddetta *pošlost'*. Ciò è dovuto al fatto che Gogol' vede la realtà concreta dietro le sue apparenze [...] e quindi, scopre in essa una deformazione: la *pošlost'* appunto. Con questo termine si indica nelle opere di Gogol' un'immagine della normalità, che è solo apparente ma che invece cela in sé la volgarità, la trivialità, la meschinità, la banalità, la mediocrità soddisfatta di sé e che non conosce aspirazioni (se non meschine). La realtà e la vita dell'uomo, quando sono caratterizzate dalla *pošlost'*, si riducono alla condizione di animalità, fisiologicità, materialità, bestialità, stupidità.²⁷

Se è vero che nelle prose di Ljudmila Petruševskaja e Svetlana Vasilenko la *pošlost'* è presente in quanto persistente sfumatura del *byt*, è altrettanto vero che entrambe le scrittrici propongono un tipo di letteratura nella quale è possibile ritrovare le tracce della cosiddetta *černucha*; alcuni dei principali temi dei racconti e delle *povesti* petruševskiane e vasilenkiane sono ricorrenti: la morte, la malattia, il desiderio erotico, i risvolti della vita familiare, alcolismo, aborti, povertà, violenza, solitudine. E tutto ciò si può riassumere in *černucha* appunto, la cui etimologia è da ricercare nella radice slava *-čěrn* che indica il livello cromatico di nero; Seth Graham ci fornisce a questo proposito una precisa descrizione del fenomeno:

[...] representational art that emphasizes the darkest, bleakest aspects of human life – came into common usage during Perestroika. [...] initially applied mostly to literature, in particular to the drama and prose of Liudmila Petrushevskaja, but since 1988 cultural commentators have used the term primarily in reference to overcrowded apartments [...], littered courtyards, [...] urban

²⁶ Si veda l'opera di Svetlana Boym, *Common Places: Mythologies of Everyday Life in Russia* (Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1994), p. 168.

²⁷ La citazione è tratta dall'opera di Franca Beltrame intitolata *Teoria del grottesco*, Monfalcone, Edizioni della Laguna, 1996, p.82.

streets at night [...] prisons and hospitals. Characters live either in urban isolation or with other members of a truncated (motherless, fatherless or childless) family. Alcoholism and/or drug addiction is de rigueur, as in a general atmosphere of cruelty: physical violence and frequent, unpredictable shouting and arguments. [...] Bodies are commonly deformed by injury or illness [...] Sex is represented most often as rape [...] Female nudity is common [...] Of central importance to all of this characteristics is an emphasis on physicality and “naturalism”.²⁸

Attraverso la presenza della *černucha*, vedremo come le autrici esplorino la “prosa” della vita umana stessa, con un particolare occhio di riguardo ai fenomeni dell’alienazione, dell’insensibilità, della crudeltà nei rapporti umani o capaci di provocare ripugnanza. Questo materiale che si caratterizza per essere o violento o sessualmente esplicito, oltre a legarsi alla *pošlost’* e ad essere rappresentato con brutale franchezza, è ben presente nella prosa, nella poesia ma anche nella cinematografia dei tardi anni Ottanta e negli anni Novanta del Novecento sovietico.²⁹

La prosa femminile di questo periodo riesce a combinare il presente e le estreme situazioni dell’esistenza, con un approccio che in alcuni casi è stato definito (ad esempio da Lipovetsky), come giornalistico, in cui violenza, solitudine e perdita di speranza si rivelano categorie generali del quadro di rappresentazione del *byt*.³⁰

Ma le prose di Ljudmila Petruševskaja e Svetlana Vasilenko non sono solamente intrise di *pošlost’* e di *černucha* o amara ironia; vi si trova anche un terzo elemento che, in un certo senso, tiene uniti i primi due: stiamo parlando del grottesco³¹.

²⁸ Si veda a questo proposito l’articolo di S. Graham, *Chernukha and Russian Film*, in “Studies in Slavic Culture”, n° 1, Pittsburgh, Pittsburgh University Press, 2000, p.9.

²⁹ Di questo ne ha parlato Helena Goscilo, critica letteraria che segue il filone dei *gender studies* e le istanze femministe, nel suo saggio intitolato *Speaking Bodies: Erotic Zones Rhetorized*, inserito all’interno del volume da lei curato *Fruits of Her Plume: Essays on Contemporary Russian Women’s Culture* (Armonk, M. E. Sharpe, 1993), p. 141, ma anche da un critico e studioso del postmodernismo russo come Mark Lipovetsky il quale, studiando la celebre ed affascinante opera sulla stagnazione urbana del siberiano Viktor Petrovič Astaf’ev (1924-2001) *Pečal’nyj detektiv (Il detective triste)*, sottolinea la tendenza a porre l’attenzione sull’alcolismo, sulla violenza e sulla perdita della speranza, e rileva come la *černucha* arrivi a rifiutare l’assioma dell’intelligenza russa che la letteratura possa non solo trionfare sulla materialità ma anche arricchire l’animo. Si veda M. Lipovetsky, *Strategies of Wastefulness, or the Methamorphoses of Chernukha*, in “Russian Studies in Literature”, 38, n° 2, 2002, p. 61.

³⁰ Si veda M. Lipovetsky, *Strategies of Wastefulness, or the Methamorphoses of Chernukha*, pp.60-62.

³¹ La tematica è complessa ed è stata studiata ed investigata da molti celebri studiosi dei quali ricorderemo almeno un’opera che abbia trattato questo tema. Ad esempio Michail Bachtin con *Rabelais e Gogol’. Arte della parola e cultura comica popolare*, all’interno di *Estetica e romanzo*, (Torino, Einaudi, 1979), pp.483-495, e Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul’tura srednevekov’ja i Renessansa, Moskva, Èksmo, 1990, Wolfgang Kayser con *Das Grotteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung* (Oldenburg-Hamburg, Gerhardt Stalling Verlag, 1957), tradotto in inglese da Ulrich Weisstein come *The Grotesque in Art and Literature*, Bloomington, Indiana University Press, 1963, Leonid Pinskij con *Realizm epochy Vozroždenija*, Moskva, Izdatel’stvo chudožestvennoj literatury, Jurgis Baltrušaitis con *Réveils et*

Questa tematica e i suoi tratti principali sono stati studiati dal punto di vista descrittivo, estetico e anche all'interno di un determinato periodo storico (ad esempio l'epoca di Rabelais); in questa sede, troveremo elementi grotteschi legati a delle descrizioni di ambienti, azioni o comportamenti umani; per comprenderli appieno ci viene in aiuto il postulato secondo cui la rappresentazione artistica grottesca del divenire della realtà è rappresentazione della deformazione della dinamica della realtà: l'autore (nel nostro caso le autrici) riesce a cogliere una certa difettosità della realtà concreta e la estetizza, rendendola una deformazione (Beltrame 1996: 37-38).

Come ha notato Franca Beltrame, secondo noi giustamente, rifacendosi ad uno storico della letteratura come Heinrich Schneegans, la visione dualistica della realtà da parte dell'autore si caratterizza come grottesca, in quanto ciò che viene a mancare alla realtà, diventa sempre più visibile ed evidente, provocando un fenomeno di iperbolicità, che poi sarebbe una tecnica peculiare del grottesco: la paradossalità della visione artistica grottesca sarebbe pertanto quella di palesare per assurdo la realtà "naturale", come deformazione della realtà "concreta" (Beltrame 1996: 37-38). L'analisi della Beltrame parte dalle riflessioni aristoteliche per giungere poi allo studio delle raffigurazioni grottesche nell'opera gogoliana, noi però abbiamo ritenuto degni di menzione alcuni punti fermi del suo studio che permettono di leggere, comprendere e valutare in maniera più approfondita le opere scelte petruševskiane e vasilenkiane e le loro rappresentazioni grottesche del *byt* sovietico e post-sovietico:

L'arte grottesca è espressione della *crisi* [...] della realtà cui appartiene l'autore (o da poco trapassata) e il lettore a lui (più o meno) contemporaneo. [...] L'arte grottesca presuppone una *visione dualistica/dialettica* della realtà, che viene poi rappresentata nell'opera artistica. L'autore, vedendo la realtà scissa tra ciò che è e ciò che dovrebbe essere, concepisce/rappresenta la *realtà concreta* come deformata in rapporto alla *realtà "naturale"*. [...] l'autore rappresenta la difettosità della realtà concreta. La *realtà grottesca* si caratterizza come *fantastica, simbolica e realistica* insieme [...] La caratteristica romantica del fantastico [...] è solo uno strumento per scoprire e rappresentare la trivialità (*pošlost'*) della realtà (Beltrame 1996: 37-38).

prodiges. Le gothique fantastique, Parigi, 1960, Vissarion Belinskij con *Neskol'ko slov o poëme Gogolja: Pochoždenija Čičikova ili Mërtvyje duši*, in *Polnoe sobranie sočinenij*, vol VI, Moskva, 1955, ed altri.

La critica arriva alla definizione (studiando *Il naso* di Gogol') di "realismo grottesco" (Beltrame 1996: 37-38) e questo concetto ci è sembrato altrettanto pertinente per definire le prose petruševskiane e vasilenkiane.

2.3 La violenza e la moderna cultura russa

Avendo tratteggiato brevemente i concetti di *byt*, *černucha* e grottesco, vogliamo a questo punto proporre una breve sezione in cui vedremo come critici e pensatori hanno rilevato la presenza della *nasilie* (violenza) nella cultura russa. Riteniamo che ciò possa essere utile non solo per scoprire e comprendere un aspetto sconcertante, ma anche per leggere con un'ottica più critica e consapevole le analisi delle prose che svolgeremo nei capitoli in questione.

Partendo da due assunti di Maurice Blanchot e Jacques Derrida³² nei quali si afferma che lo scrivere e il suo contenuto sono di per sé fenomeni violenti, Mark Lipovetsky e Sven Spieker studiando il postmodernismo russo asseriscono che ciò è particolarmente vero in Russia più di ogni altro luogo, poiché la letteratura si può considerare come un'entità divina che ha sempre richiesto (e continua a farlo) sacrifici³³: a causa della forte egemonia dell' Ortodossia quale veicolo imperante per secoli della cultura o a causa della censura di stato, presente durante i secoli di regime imperiale; a ciò va aggiunto che la letteratura russa ha seguito varie fasi della storia in cui la violenza in seno alla società è stata assolutamente centrale; si pensi alla violenza retorica e materiale delle politiche rivoluzionarie e post-rivoluzionarie, basate sull'utopia della palingenesi socialista, conseguente la dissoluzione, la distruzione e l'annichilimento della vecchia società, delle classi sociali e dell'arcaica cultura. Sottolineiamo come già nei nella Russia imperiale l'elemento della *nasilie* fosse costante: Irina Reyfman, nel suo importante volume intitolato

³² Si veda a questo proposito l'opera di Maurice Blanchot, *The Writing of the Disaster*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1995, p. 46 e il volume di Jacques Derrida dal titolo *Writing and Difference*, Chicago, The University of Chicago Press, 1978, p. 116.

³³ M. Lipovetsky e S. Spieker affermano ciò nella loro Introduction al volume di saggi intitolato *The Imprints of Terror: the Rethoric of Violence and the Violence of Rhetoric in Modern Russian Culture*, Wiener Slawistischer Almanach, Vienna, Sonderband 64, 2006, p. 5.

*Ritualized Violence Russian Style: The Duel in Russian Culture and Literature*³⁴, oltre ad evidenziare la violenza come un tratto costante nei secoli della cultura russa, pone un'interessante riflessione sul duello; esso pur essendo un tentativo di limitare e controllare la violenza, di collocarla all'interno di un insieme di norme e pratiche note e reciprocamente concordate, si rivelò particolarmente difficile da attuare in Russia. L'autrice nota come sia dal periodo della Moscovia gli abusi fisici in Russia non abbiano mai portato con sé lo stigma sociale che avevano nell'Europa occidentale. La diffusione e l'accettazione della violenza cruda hanno così modellato il duello russo in modi importanti; principalmente significava che la violenza ritualizzata del duello esisteva in un contesto in cui una violenza più spontanea, sfrenata e aspra era ancora tollerata. E tutto ciò era abbastanza diverso rispetto all' Europa occidentale, dove il duello era stato usato in parte proprio come uno strumento per frenare questo tipo di violenza tra le élite sociali. Così la Reyfman annota che la continua accettazione di violenze incontrollate ha reso generalmente più difficile avviare un duello "regolare" in Russia. Se nell'Europa occidentale non si doveva effettivamente colpire un altro per iniziare un duello, ma semplicemente darne l'annuncio, in Russia è stata superata una soglia di abuso molto più alta (Reyfman 1999: 102-108). La Reyfman nota invece come in epoca moderna non ci sono studi completi sulla storia del duello russo, e questo è in parte un riflesso della generale poca attenzione all'oggetto in questione durante la maggior parte del periodo sovietico. Tuttavia ciò non toglie che durante il XX secolo si sia sviluppata un'ulteriore forma di violenza, diversa dai duelli antichi ma non per questo meno pressante sulla popolazione. Il sociologo Szygmunt Bauman (1925-2017) ha osservato come il terrore dell'epoca staliniana fosse una sorta di frutto legittimo dello spirito della modernità, vista dallo studioso come un'epoca in cui lo scopo principale è la ricerca di un ordine artificiale e razionale; la violenza dunque, per Bauman, sarebbe un atto creativo, pur nell'ossimorico momento della distruzione, perché atta a portare ordine. Così la natura della violenza sovietica, sacralizzata da una corposa serie di rituali che permeavano e plasmavano la vita

³⁴ Irina Reyfman. *Ritualized Violence Russian Style: The Duel in Russian Culture and Literature*. Stanford, California: Stanford University Press, 1999.

quotidiana (dal lavoro al culto del leader, alle delazioni etc...), richiedeva una forma costante di terrore, che aveva la funzione altamente simbolica di distruggere il caos.³⁵

Se in epoca staliniana la coercizione e la violenza (fisica, morale e censoria) imponevano un tipo di letteratura standardizzata con il marchio della *lakirovka*, fenomeni come la *drugaja proza* e la *ženskaja proza* che fanno riferimento ai periodi di riforme e al collasso del regime sovietico e che aprono le porte alla cultura post-sovietica, propongono una letteratura che, all'opposto, non nasconde né annichilisce il caos, bensì lo rende palese, o evidenzia nei suoi aspetti più bassi, sordidi e squallidi; una letteratura in cui la violenza non è perpetrata dall'alto, ma che alberga già nel quotidiano, nel *byt*, e che dunque va dimostrata e resa nota.

Sul concetto di violenza all'interno della cultura sovietica del Novecento, ci sembra interessante presentare una singolare visione del filosofo sloveno Slavoj Žižek (1949), secondo il quale lo stalinismo rappresenterebbe il punto di vista di un vincitore, il cui trionfo finale sarebbe determinato dalla logica oggettiva della storia.³⁶ Il filosofo, critico e scrittore Walter Benjamin (1892-1940) invece, nella sua opera del 1921 *Zur Kritik der Gewalt* (*Per la critica della violenza*), non propone tanto la prospettiva della vittoria finale utopica, quanto il tema del trauma causato dalla sua implementazione, e il terrore generato durante il processo storico.³⁷

Trauma e terrore sono elementi centrali nella concezione filosofica della storia di Benjamin, e sono due fattori utili anche per la nostra indagine; la persistenza di solitudine e violenza riguarda appunto degli scritti afferenti al periodo tardo sovietico (*drugaja proza*) e post-sovietico (*ženskaja proza*); come si è evoluta la violenza dopo il collasso dell'Unione Sovietica?

Mark Lipovetsky e Sven Spieker sottolineano come essa non sia affatto venuta meno, ma abbia semplicemente modificato il suo aspetto, il suo *habitus*:

³⁵ Di questo ne parlano sia S. Bauman nella sua opera *Life in Fragments: Essays in Postmodern Morality*, Cambridge, Blackwell, 1995, p.195 e anche lo storico Michail Ryklin nel suo saggio intitolato *Bodies of Terror: These Toward a Logic of Violence*, in *New Literary History*, 1993, pp.51-74.

³⁶ Si veda l'opera di S. Žižek intitolata *The Sublime Object of Ideology*, London, Verso, 1989.

³⁷ Si propone l'opera in traduzione italiana a cura di Massimiliano Tomba, W. Benjamin *Per la critica della violenza*, Roma, Edizioni Alegre, 2010.

[...] post-Soviet culture generated a micro-rhetoric of violence all of its own. This rhetoric was first associated with the “little terror” and soon began to dominate the societal sphere. Post-Soviet historical shifts made violence a customary, habitual, and acceptable form of political and economic life. [...] The most significant difference between Soviet and post-Soviet “cultures of violence” lies in the fact that violence has now become utterly habitual and customary (Lipovetsky e Spieker 2006: 28).

Arriviamo così al concetto di *prison-like byt* elaborato dai due studiosi per Ljudmila Petruševskaja, rifacendosi alle teorie di Foucault³⁸; la scrittrice moscovita pone l’attenzione su vari aspetti e comportamenti del quotidiano, descrivendo eterogenee forme di violenza fisica, psicologica e simbolica (tra cui possiamo citare umiliazioni, tradimenti, stupri, aborti indotti, percosse, suicidi, uxoricidi, infanticidi, cannibalismo). E se è vero che il corpo femminile è stato lungamente un tema e un oggetto tabù nella letteratura russa e sovietica, con la narrativa della Petruševskaja abbiamo invece uno scenario ben diverso, come ci indica giustamente Gabriella Elina Imposti:

La narrativa di L. Petruševskaja si sofferma con insistenza sul corpo, specie quello femminile. È un corpo che ha ben poco dell’ideale bellezza descritta ad es. dai grandi romanzieri ottocenteschi (...) Il corpo femminile si trova al centro (...) ma non come riscoperta gioiosa della differenza, dell’esperienza sessuata, erotica del femminile, come tenta invece di fare Hélène Cixous nel celebre saggio *Il riso della Medusa*. Lo si potrebbe piuttosto avvicinare – con le debite distinzioni – a quello delle schiave nere descritto da Hortense Spillers in *Figli/e di madre, del padre forse: una grammatica americana* (...) È un corpo sofferente, brutto, malato e vecchio, di cui si sottolineano le funzioni più repellenti e tabù: malattia, sporcizia, degrado, perversione.³⁹

Sembra quasi che i personaggi petruševskiani per esistere nel claustrofobico *byt* descritto, debbano comportarsi per forza in modo violento o, per contro, debbano subire sul proprio corpo e nel proprio animo ogni forma di sopruso, sopraffazione. Essi cercano di esprimere

³⁸ In particolare parliamo dell’opera intitolata, nella versione inglese, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*), New York, Vintage, 1979.

³⁹ Si veda l’interessante articolo di Gabriella Elina Imposti, *Corpo, genere, soggettività nella narrativa di Ljudmila Petruševskaja*, in *Cinque letterature oggi*, Atti del Convegno Internazionale, Udine, Novembre-Dicembre 2001, Udine, Forum, 2002, pp.63-64.

l'amore attraverso la pura violenza, vivendo un'esistenza in equilibrio tra violenza e trauma, tra tortura o auto sacrificio. Ognuno cerca di manifestare la propria esistenza e la propria realtà violando quella altrui: in questo modo, traumi subiti e indotti, violenze sopportate e perpetrate si ripropongono in modo ciclico senza una via d'uscita, come un ossessivo percorso entro le quattro mura di una cella (e in questo senso il concetto lipovetskiano ci sembra pertinente e chiarificatore). Con un'ottica meno fredda ed asettica Svetlana Vasilenko presenterà le medesime tematiche petruševskiane, dimostrando come anche nella cultura post-sovietica di stampo femminista, la retorica della violenza sia una delle principali forme di rappresentazione del reale e del *byt*.

Leggendo ed analizzando le opere di entrambe, tuttavia, ci è sembrato anche inevitabile pensare che oltre alla presentazione della delicata e complessa categoria del quotidiano, sia Ljudmila Petruševskaja che Svetlana Vasilenko si siano rifatte con un certo grado di volontarietà a Fëdor Michajlovič Dostoevskij (1821-1881), e alla sua celebre opera *Zapiski iz podpol'ja* (Memorie dal sottosuolo) del 1864; vi troviamo infatti la seguente frase, tipicamente tagliente alla maniera dostoevskiana:

Страдание - да ведь это единственная причина сознания.

La sofferenza dopotutto è l'unica causa della coscienza.

Forse entrambe le scrittrici, attraverso stili e motivi narrativi simili, hanno voluto fornire un'indicazione filosofico - spirituale, una guida, per la comprensione dei complessi meandri dell'animo e della psiche umana, ma anche delle vicende sociali vissute dal loro popolo.

3. Ljudmila Petruševskaja e Svetlana Vasilenko nell'universo della *drugaja proza* e della *ženskaja proza*.

Ljudmila Petruševskaja è l'autrice che maggiormente viene sempre più spesso associata al periodo della *perestrojka* (Sutcliffe 2009: 61). Personaggio alquanto poliedrico (prosatrice, poetessa, drammaturga, ma anche cantante e attrice), non senza difficoltà riuscì ad essere ammessa nell'Unione degli Scrittori nel 1977. Studiando la sua corposa opera, critici come Benjamin Sutcliffe o Helena Goscilo (la quale, lavorando su posizioni femministe, studierà anche le gli scritti di Svetlana Vasilenko) portano in superficie gli scandalosi ed amorali temi descritti dall'autrice, ma anche la banale ripetitività con cui la Petruševskaja li presenta:

[...] her shocking themes and exposition, whose bleak vision of private existence accompanied the death of optimism in public life [...] (Sutcliffe 2009: 61)

Suicide, alcoholism, prostitution, one-night stands, fictitious marriages, unwanted pregnancies and abortions, neglected children, crushing poverty, theft, physical and psychological violence constitute the 'norm'¹

La prosa petruševskiana mette in evidenza la negazione dell'idealismo del periodo della *Perestrojka*; per contro in essa si trova un'attenzione quasi morbosa per l'esteriorità e per la corporeità, privilegiando un *byt* orrido e triviale; in ambito critico italiano, Gabriella Elina Imposti è studiosa dell'opera dell'autrice e a questo proposito ha giustamente posto in risalto la contrapposizione tra i corpi femminili e maschili creati dall'autrice:

Ciò che accomuna tutte le manifestazioni petruševskiane del corpo è l'estrema permeabilità dei suoi confini: dai racconti si ricava l'impressione di un incessante movimento di fluidi – urina, vomito, feci, sangue – dall'interno all'esterno e viceversa (e qui di solito si tratta di cibo, alcool, etc.), con un continuo varcare i confini del corpo della donna, particolarmente caratterizzato dalla presenza di orifizi, in contrapposizione al corpo maschile (Imposti 2002: 64).

¹ H. Goscilo, *Coming a Long Way, Baby*, in *Prinijaty v Sojuz pisatelej*, "Literaturnaja Rossija", n°12, 1977, p.11.

E ancora, la studiosa italiana ci evidenzia la volontà dell'autrice a concentrarsi quasi morbosamente sul binomio corpo/ventre:

Un ruolo fondamentale è svolto dal ventre della donna, punto centrale e cruciale della sua identità e del suo corpo, spesso rigonfio a causa della gravidanza, dell'obesità o dell'età e della malattia. Seno, pelle, fluidi corporei emergono spesso nelle descrizioni (...) Il corpo non è in genere rappresentato nella sua interezza, ma appare smembrato in singoli particolari che assumono a volte dimensioni abnormi, grottesche. È proprio attraverso questo corpo smembrato che prende forma e si manifesta l'identità del personaggio petruševskiano. (Imposti 2002: 63-64)

In ambito statunitense Eliot Borenstein sottolinea come la commistione tra realismo, rappresentazione della *černucha* e stile favolistico (non va dimenticato che la Petruševskaja è anche una celebre autrice di fiabe per bambini e per adulti, dove i protagonisti sono sia umani che animali), sia assolutamente centrale per la comprensione della sua narrativa, in quel determinato periodo storico²:

Petrushevskaya's bleak tales from the late 1980s earned her a reputation as a writer of *chernukha*, the dismal neonaturalism that would come to dominate first high and then low culture in the Perestrojka and post-Soviet period. [...] Petrushevskaya's stories of catastrophe, while technically straying from her familiar urban realism in favor of speculative fiction, could be understood as simply the distillation of the pessimism of so much of her fiction from that time. [...] Straddling a thin line between context-heavy contemporary realism and a fairytale eternal present, Petrushevskaya gives her readers two visions of a world whose horizons are rapidly collapsing.³

Queste catastrofi e questi orrori quotidiani, così ampiamente descritti dalla Petruševskaja fanno parte dell'inventario tematico della cosiddetta *drugaja proza* (traducibile con "prosa differente", oppure con "altra prosa", "prosa differente"), sviluppatasi proprio in questo periodo. La differenza di questo nuovo approccio avviene rispetto ai canoni del realismo socialista, che prediligeva una letteratura elogiativa e celebrativa di ogni aspetto della vita

² Si veda E. Borenstein la sua opera intitolata *Overkill: Sex and Violence in Contemporary Russian Popular Culture*, (Ithaca, Cornell University Press, 2008), pp. 7-23

³ La citazione è tratta dal saggio di E. Borenstein intitolato *Dystopias and catastrophe tales after Chernobyl*, pubblicato all'interno dell'opera *Russian Literature since 1991*, curata da Mark Lipovetsky e Evgeny Dobrenko (Cambridge, Cambridge University Press, 2015), p. 89.

sovietica, nascondendo e censurando ogni elemento non convenzionale e non funzionale al radioso avvenire, come ad esempio povertà, violenza, solitudine, diseguaglianze sociali, corruzione. Inoltre, rispetto alle monumentali e grandiose opere di testimonianza politica, storica ed umana di Anatolij Rybakov (*I figli dell'Arbat*), di Aleksandr Solženicyn (*Arcipelago Gulag*) e di Varlam Šalamov (*I racconti della Kolyma*), o di rivisitazione dell'inquietante passato sovietico (Jurij Trifonov, *La casa sul lungofiume*), la *drugaja proza* non denuncia le grandi tragedie del popolo e della storia russe, né traccia accurate mappe di Gulag o di luoghi di prigionia, o di improvvise sparizioni: il suo compito è quello di narrare le piccole (ma non per questo meno laceranti) tragedie di ogni giorno, dove a pagare sono molto spesso le donne. L'unica legge che si segue è quella della verità quotidiana, a prescindere che essa sia umiliante o scabrosa. Assumono così importanza i temi sociali, a discapito di quelli politici, che non costituiscono più l'oggetto principale della scrittura, come in epoca staliniana: contrapponendosi al rigido canone estetico del realismo socialista, la *drugaja proza* propone spesso i temi dell'orrore, dell'assurdo e del grottesco del *byt* quotidiano, così come è stato notato da Elisa Tamborrino:

Il momento storico di inizio della "drugaja proza" è tra i più complicati della storia russa. L'uomo è posto di fronte a situazioni che stenta a riconoscere come vere, che però esistono e vanno trasmesse ai contemporanei e ai posteri, anche se si tratta spesso di un quadro piuttosto "nero" della società. Il nuovo artista sfodererà mezzi antichi ma efficaci, come il grottesco o l'ironia, per potere trasmettere immagini crude ma necessarie per la conoscenza effettiva del reale.⁴

L'intenzione è quella di comunicare al pubblico che tutta una serie di situazioni, magari considerate assurde e paradossali, in realtà non lo sono affatto, ed anzi risultano molto più vere e reali perché vissute da cittadini comuni, senza alcun vincolo della *lakirovka* di regime. Le autrici della *drugaja proza* sono interessate alla realtà puramente quotidiana, dove agiscono uomini e donne comuni, spesso di mezza età, con sensazioni di

⁴ Elisa Tamborrino, *I racconti degli anni Ottanta e Novanta di Viktoria Tokareva, La letteratura russa contemporanea. Autori, opere, tendenze*, Bologna, CLUEB, 1998, p. 94

insoddisfazione, di solitudine spirituale, di totale incapacità di adattamento (Tamborrino 1998: 95). L'orrido e l'assurdo così non vengono più celati e mistificati, diventano il centro di ogni narrazione, con tratti perfino parossistici, come vedremo nel caso della Petruševskaja. Lo smarrimento dell'anima nei meandri del male e dell'assurdo, ambienti urbani miseri e degradati dominati dalla violenza, rapporti umani lacerati e forieri di solitudine, le calunnie, le delazioni, e il concetto di vacua esistenza, sono tutti temi che compaiono nelle opere di varie autrici della *drugaja proza* (Nabatnikova, Tokareva, Tarasova) ma anche in quelle di Ljudmila Petruševskaja e Svetlana Vasilenko (pur essendo quest'ultima una della maggiori esponenti della cosiddetta *ženskaja proza*).⁵

Se il disgelo e la stagnazione concedevano al privato e al quotidiano il ruolo di argomento legittimamente trattabile, durante il periodo di riforme della *perestrojka* invece (1985-1991) grazie alla *drugaja proza* si rese visibile al grande pubblico, in modo smaccatamente franco, la natura spesso turpe ed orrida del *byt* sovietico.

Lo stile petruševskiano, nel contesto della *drugaja proza*, ha portato la critica a dividersi in due macro filoni:

1) Critici come E. Ovanesjan, E. Ščelgova e L. Kostjukov definiscono la prosa dell'autrice come fenomeno di rottura con la tradizione classica russa, priva di buon gusto, volgare e lontana dal realismo:

[...] этот жуткий абсурдизм «по-советски», конечно, произвел эффект бомбы [...]⁶

[...] questa dura assurdità "alla sovietica" ha certamente provocato l'effetto di una bomba [...]

Проза Петрушевской лишена всякого смысла. При чтении ее рассказов возникает чувство жалости к автору, омерзения и стыда, как при подаче милостыни [...]⁷

La prosa della Petruševskaja è scevra di ogni significato. Leggendo i suoi racconti nasce un senso di pietà, di disgusto e di vergogna per l'autrice, come quando si fa l'elemosina [...]

⁵ La sociologa Cristina Carpinelli ci parla della *drugaja proza* e delle tematiche in essa trattate all'interno della sua opera intitolata *Donne e povertà nella Russia di El'cin. L'era della transizione liberale*, Milano, FrancoAngeli, 2004, pp. 169-170.

⁶ E. Ščelgova, *Vo t'mu – ili v nikuda?*, pubblicato su "Neva", 1995, n° 8, p.193.

⁷ L. Kostjukov, *Iskljucitel'naja mera*, su "Literaturnaja gazeta", 1990, n° 11.

2) Critici come E. Nevzgljadova, N. Lejderman o M. Lipoveckij, i quali sostengono che l'opera di Ljudmila Petruševskaja sia un fenomeno della letteratura contemporanea e rappresenta un particolare tipo di realismo che affonda le radici in quello del XIX secolo:

Изображение распада еще не несет в себе распада, отрицательные стороны действительности, описанные достоверно и талантливо, содержат активный заряд гуманности и сострадания, побуждают пересмотреть образ жизни в гораздо большей степени, чем открытые призывы и высказанное автором осуждение. Так всегда и было в русской классической литературе⁸

La rappresentazione di una disgregazione che ancora non porta su di sé la caduta, dei lati negativi della realtà descritti in modo accurato e con talento, forniscono una carica attiva di umanità e di compassione, ed incoraggiano a rivedere la vita in una misura molto maggiore rispetto ad aperti appelli e al biasimo espresso dall'autore. Nella letteratura russa classica ciò è sempre avvenuto.

Nel panorama letterario russo, due critici vicini agli studi sul postmodernismo come N. Lejderman e M. Lipoveckij associano l'opera di Ljudmila Petruševskaja ad un particolare tipo di realismo, tipico della scena del più generale insieme del postmodernismo russo, caratterizzato dalla presenza di vari generi e archetipi:

[...] совмещение мифологических и легендарных архетипов с натуралистически воссозданной повседневностью. [...] постреалистические произведения 1980-90-х годов довольно активно используют эстетический арсенал постмодернизма (интертекстуальность, многостильность, игровые отношения между автором и героем, открытость текста для интерпретаций и вариантов).⁹

[...] una combinazione di archetipi mitologici e leggendari con la vita di tutti i giorni riprodotta in modo naturalistico. [...] le opere post-realistiche degli anni Ottanta e Novanta utilizzano piuttosto attivamente l'arsenale estetico del postmodernismo (intertestualità, pluralità di stili, relazioni giocose tra autore ed protagonista, apertura del testo a più interpretazioni e varianti).

Ci interessa segnalare come l'interessante e condivisibile visione dei due critici sopracitati si possa applicare molto bene anche ad opere di Svetlana Vasilenko (ad es: la *povest'* *Gen*

⁸ E. Nevzgljadova, *Sjužet dlja nebol'sogo rasskaza*, su "Novyj mir", 1988, n° 4, p.112.

⁹ N. Lejderman e M. Lipoveckij, *Sovremennaja Russkaja Literatura*. Kniga 3. V konce veka (1986-1990 gody), Moskva, Editorial URSS, 2001, p.101

smerti, Il gene della morte, o il romanzo *Durocka, La piccola stupida*)¹⁰ che a nostro giudizio, possono a buon diritto fregiarsi del titolo di “post-realiste”. E questo è secondo noi un punto di contatto tra le due scrittrici, le quali non si sottraggono certamente dal rappresentare tutti gli aspetti della vita umana senza limiti, con uno specifico *pathos* e un amara ironia per le sfere più negative, turpi o dolorose; molte delle narrazioni petruševskiane si caratterizzano anche per la presenza di un penetrante *humor* nero che rende le vicende narrate ancor più sconcertanti. E la coerenza di questa disturbante commistione ce la spiega la stessa scrittrice durante un’intervista:

[...] infusing humor into tragic moments presumes that both are compatible in the human condition.¹¹

Il rifiuto di una scrittura ornamentale letterario e di un’empatia spirituale con le protagoniste delle sue opere, porta l’autrice a non accettare l’etichetta di scrittrice femminile vicina alla “*ženskaja proza*” (Imposti 2001: 62); la sua infatti è una collocazione estremamente complessa nel panorama letterario russo. Così questa sede abbiamo ritenuto innovativa e valida una descrizione della Petruševskaja proposta da Mario Caramitti, esponente della slavistica italiana e studioso di letteratura russa contemporanea:

[...] la piccola dama vulcanica e irrefrenabile della letteratura russa [...], maestra di vita e di ironia [...] che guarda innamorata e compassionevole le sue creature, come dall’alto, come una gatta.¹²

Proprio questa definizione ci sembra calzante per un’artista che non ha mai smesso di stupire e sconcertare ma che, racconto dopo racconto, continua a dimostrare furbescamente a modo suo, il profondo ed intricato amore per la terra e il popolo russi.

La scrittrice Svetlana Vladimirovna Vasilenko (1956) si può considerare come una delle principali fondatrici della letteratura di tipo femminista in Russia¹³. E come ha

¹⁰ Non ci sono ancora edizioni in lingua italiana di queste opere della Vasilenko, la traduzione dei titoli è personale.

¹¹ Si veda a questo proposito “Interview with Lyudmila Petrushevskaya”, in *Voices of Russian Literature: Interviews with Ten Contemporary Russian Writers*, Oxford, Oxford University Press, 1999, p.41.

¹² Si veda l’utilissima introduzione critica di M. Caramitti, *L’intimità del brivido*, in *C’era una volta una donna che cercò di uccidere la figlia della vicina*, 2016, Einaudi, pp. 183-188

giustamente notato la critica e studiosa di letteratura russa contemporanea E. Prochorova, il suo *spatium* letterario si dipana dalla tarda stagnazione alla Russia post-sovietica, transitando attraverso il periodo di riforme gorbačëviane.

[...] belongs to generation of Russian writers who began their literary careers in the interregnum between the late Stagnation – the end of Leonid Il'ich Brezhnev's rule – and perestroika, when Mikhail Sergeevich Gorbachev was in power.¹⁴

La prosa di tipo femminile, o cosiddetta *ženskaja proza*, possiede alcuni momenti fondativi, che la rendono inquadrabile a livello cronologico, almeno per quanto riguarda l'origine, in modo piuttosto definito. Stiamo infatti parlando della pubblicazione, tra il 1989 e il 1991 di sei raccolte di opere in prosa, poesia e teatrali: *Ženskaja logika* (*Logica femminile*), 1989; *Marija* (*Maria*), 1990; *Ne pomnjaščaja zla* (*Colei che non è memore del male*), 1990; *Čisten'kaja žizn'* (*Una vita abbastanza pulita*), 1990; *Novye Amazonki* (*Le nuove Amazzoni*), 1991; e *Abstinentki* (*Le astinenti*), 1991. E Svetlana Vasilenko lavorò attivamente alla realizzazione e alla successiva pubblicazione di *Ne pomnjaščaja zla* e *Novye Amazonki*, dando così voce al fenomeno nascente della letteratura femminile di ottica femminista.¹⁵ Questi sei *sborniki* si possono considerare come il fondamento della *ženskaja proza*, e la differenza tra le opere successive al 1991 rispetto a quelle del periodo della *perestrojka* la illustra bene B. Sutcliffe, il quale nota una rivalutazione del *byt*:

From the early 1960 to the mid-1980s many critics saw women authors' depiction of *byt* as at best a springboard to more important topics. During perestroika depictions of the quotidian were attacked as reflecting the worst aspects of an increasingly chaotic external reality. After 1991, however, (...) Vasilenko and Ulitskaia envisioned *byt* as a valuable resource in itself. Immersing themselves in the everyday, (...) attempted to transcend what critics assailed as the quotidian's transience, banality, and physicality (Sutcliffe 2009: 120).

¹³ T. Meleško, *Sovremennaja otečestvennaja ženskaja proza: problemy poetiki v gendernom aspekte (Obrazy ženstvennosti v tvorčestve sovremennyh rossijskich pisatel'nic)*, Kemerovskij Gosudarstvennyj Universitet, 2001. Articolo consultabile online:

http://www.a-z.ru/women_cd1/html/br_gl_2.htm#note21

¹⁴ Si veda la voce "Svetlana Vasilenko" ad opera di E. Prochorova, all'interno di, M. Balina, M. Lipovetsky, *Russian Writers since 1980*, Dictionary of Literary Biography, Gale, 2004, p.350.

¹⁵ I. Savkina, *Ženskaja proza – bez kavyček*, "Literaturnaja učeba" n° 3, Moskva, 1997, p.72.

Segnaliamo che a questo ambizioso tentativo, parallelamente la *ženskaja proza* cercherà di proporre un nuovo approccio in termini di stile, differenziandosi da quello asettico e scevro di *pathos* della *drugaja proza*:

[...] use styles divergent from the occasionally journalistic depictions of Baranskaia or Petrushevskaja's gritty dramas (Sutcliffe 2009: 120).

Non è tuttavia una nascita tranquilla, infatti intorno agli inizi degli anni Novanta cominciano a sorgere delle polemiche attorno alla specifica locuzione di *ženskaja proza*; le raccolte *Nepomnjaščaja zla* (1990) e *Novye Amazonki* (1991) suscitarono dibattiti e critiche; Gabriella Elina Imposti ci descrive quanto appena indicato:

Queste due raccolte costituirono una risposta alla consolidata prassi di esclusione dei talenti femminili dal campo letterario, una risposta scaturita dal lavoro solidale e coeso di un gruppo di donne-scrittrici che voleva dimostrare la varietà dei temi e degli stili, la qualità altissima della propria scrittura (...) ¹⁶ Le due antologie (...) suscitarono scherno, scandalo, polemiche attorno alla nozione stessa di "prosa femminile" (...), alle tematiche spesso scabrose, "naturalistiche", alla rappresentazione esplicita del corpo femminile (Imposti 2008: 7).

Marina Abaševa, docente di letteratura russa contemporanea presso l'Università Statale di scienze umane e pedagogiche di Perm', in un articolo del 1992 pone l'attenzione proprio su questo nuovo fenomeno e sulla differenza rispetto al passato:

(...) у нас появилась женская проза. Нет, не то чтобы женщины раньше, десятилетие или два, три назад, не писали рассказов и повестей. Писали. Печатались. Но такого изобилия женских имен в «толстых» журналах не встречалось, специальные женские сборники один за другим не выходили. Да и споры о том, существует ли женская проза, не возникали, поскольку не было предмета.¹⁷

(...) È comparsa la prosa femminile. Non che le donne uno, due o tre decenni fa non scrivessero racconti o *povesti*; scrivevano e stampavano. Non si incontrava una tale abbondanza di nomi di donne nelle riviste letterarie e raccolte specificamente femminili non uscivano una dopo l'altra. Inoltre i dibattiti sul fatto che esistesse o meno una prosa femminile, non si verificavano, proprio perché mancava l'elemento.

¹⁶ G. E. Imposti, *La grande muta ha cominciato a parlare...*, Prefazione alla raccolta *LEI. Racconti russi al femminile*, a cura di Galina Denissova, Plus, Pisa, 2008, p.6.

¹⁷ L'articolo in questione è: M. Abaševa: *Čisten'kaja žizn' ne pomnjaščich zla*, "Literaturnoe obozrenie" n° 5-6, 1992, p.9

Ma se dal punto di vista cronologico molti critici e letterati concordano sul momento della nascita della cosiddetta *ženskaja proza* (il periodo tra il 1988 e il 1992),¹⁸ il dibattito si fa più acceso proprio sull'accezione del fenomeno e addirittura non mancano giudizi negativi provenienti dall'ambito femminile, come ad esempio si può evincere dalle parole di Irina Sljusareva:

Факт, что женщины могут и имеют право заниматься творчеством, стал просто фактом и, пожалуй, не требует оценок и комментариев. А настаивать на типологических отличиях «женской» литературы — неосторожно. Хорошая проза хороша как таковая, как явление словесности». Для Слюсаревой, если женщина пишет хорошую прозу, это значит, что это хорошая (а не женская) проза.¹⁹

Il fatto che le donne possano e abbiano il diritto di impegnarsi nella creazione artistica è diventato semplicemente un dato di fatto che forse non richiede né valutazioni né commenti. È imprudente insistere sulle differenze tipologiche della letteratura "femminile".

È evidente per la Sljusareva il fatto che se una scrittrice sappia comporre una buona prosa, significa che questo è semplicemente un prodotto letterario positivo, non per forza da connotare come "femminile"; inoltre il rifiuto dell'aggettivo *ženskaja* in questo caso proviene proprio da una donna, quindi è possibile capire come la polemica sorta intorno alla nascita di questo fenomeno fosse anche interna e tra le stesse rappresentanti, non soltanto proveniente dalla controparte maschile.

Meno polemica ma più profonda con sconfinamenti nel filosofico è la riflessione della scrittrice Marina Arbatova (1957):

Литература не делится по половому признаку! — провозглашали фаллократы. Делится, делится в настоящем и делилась в прошлом, только с оговоркой, что мужская литература

¹⁸ Lo sottolinea Benjamin Sutcliffe nel suo articolo *Kritika o sovremennoj ženskoj proze*, "Filologičeskie nauki", n° 3, 2000, pp. 127-130. L'articolo è disponibile online:

http://www.a-z.ru/women_cd1/html/filologich_nauki_12.htm

¹⁹ Irina Sljusareva, *Opravdanie žitejskogo: Irina Sljusareva predstavljaet "novuju ženskiju prozu"*, Moskva, "Znamja" n° 11, 1961.

— это литература, а женская литература — это резервация... Понимание того, существует ли женская литература и нужна ли она человечеству²⁰

La letteratura non si divide attraverso il sesso! - proclamarono i fallocrati. Invece è divisa, lo è adesso e lo è stata nel passato, solo con la clausola che la letteratura maschile è letteratura, mentre quella femminile è una riserva ... È necessario capire se esiste una letteratura femminile e se essa sia necessaria per l'umanità.

L'autrice non senza una certa vena polemica chiama "falocrati" i rappresentanti maschili del mondo culturale, evidenziando le difficoltà per le scrittrici non tanto di essere pubblicate, quanto addirittura di essere riconosciute come facenti parte di uno specifico fenomeno letterario separato. Irina Savkina è ideologicamente vicina all'Arbatova, e pone l'attenzione sulla differenza tra i termini "sesso" e "gender"; la Savkina sottolinea che il primo, nelle istanze femministe, rappresenta i tratti fisiologici e biologici, mentre il secondo invece sta ad indicare, nel discorso sulla prosa femminile ma non solo, gli aspetti sociali della personalità di una donna.²¹

Tuttavia in ambito critico, la polemica e i giudizi contrastanti sulla *ženskaja proza* si spostano anche sul piano dei contenuti; nel nostro caso troveremo molta aggressività e violenza, connesse alla solitudine, nelle opere che andremo ad analizzare, pertanto ci sembra utile proporre alcuni giudizi inerenti quest'aspetto. Studiosi come O. Dark e P. Basinskij riconoscono e notano la persistenza dell'aggressività in questo tipo di prosa; Dark tuttavia in una recensione alla raccolta *Ne pomnjaščaja zla* propone l'idea che tale elemento sia lontano ed ossimorico rispetto alla particolarità dell'essere "donna"²² e in questo senso è supportato da un altro critico quale Pavel Basinskij²³ che arriverà ad affermare che il naturalismo e l'iperrealismo descrittivo tipici della cosiddetta prosa femminile, non soltanto risultano anormali ma anche che tale fenomeno non si può considerare vera letteratura (Sutcliffe 2000:127-130). Mar'ja Leena Raunio invece ha una visione ben diversa, supportando e cercando di spiegare l'elemento dell'aggressività e della

²⁰ Marina Arbatova, *Ženskaja literatura kak fakt sostojatel'nosti otečestvennogo feminizma*, "Preobraženie", 1995, n° 3, p.27.

²¹ Irina Savkina: *Marija Žukova: Ėpizody iz žizni ženščiny*, "Marija: Literaturnyj almanach", Petrozavodsk, 1995, n° 2, p. 211.

²² O. Dark, *Ženske antinomii*, Moskva, "Družba narodov", 1991, n° 4, p. 257

²³ P. Basinskij, *Pozabyl'she dobro? Zametki na poljach "nojvoj ženskoj prozy"*, Moskva, "Literaturnaja gazeta", n° 7, 1991, p.10

violenza con il fatto che la vita domestica risulta essere estremamente più difficile, e senza via d'uscita, per le donne:

Работа, семья, ведение хозяйства, муж-поэт, которому надо «создавать условия» в тесноте единственной комнатки с печным отоплением (...) Потом дети, учеба мужа в университете, развод и растянувшаяся на годы болезнь матери, которая умирала долго и мучительно дома (...) Кому незнакомы эти картины?...²⁴

Il lavoro, la famiglia, le pulizie, un marito-poeta cui bisogna "creare le condizioni" in un'angusta camera singola con riscaldamento a stufa. (...) Poi i bambini, gli studi del marito all'università, il divorzio, una malattia che colpisce la propria madre e che dura anni, uccidendola lentamente e dolorosamente in casa. Chi non ha familiarità con queste immagini?

A dare supporto alla Raunio ci pensa la Kozyrëva, la quale per motivare la presenza di violenza ed aggressività nella *ženskaja proza*, utilizza una formula piuttosto provocatoria se non addirittura scioccante, definendo la quotidianità (*byt*) femminile russa come un: "(...) непрекращающийся Афганистан"²⁵, un "ininterrotto Afghanistan", riportando alla memoria collettiva il tragico e sanguinoso conflitto tra l'esercito sovietico e le milizie del paese asiatico tra il 1979 e il 1989.

Irina Savkina cerca di spiegare ciò ponendo l'attenzione sulla trasformazione della donna da semplice vittima in uno stadio passivo ad entità capace di aggredire, ponendosi su un piano attivo:

Пребывая в состоянии перманентной униженности, героини начинают извлекать из своего положения своеобразное извращенное удовольствие, они «питаются» своим страданием, их жертвенность становится агрессивной.²⁶

Trovandosi in uno stato di permanente umiliazione, le eroine iniziano a ricavare dalla loro posizione un particolare piacere perverso: si "nutrono" della loro stessa sofferenza e il loro spirito di sacrificio diventa perciò aggressivo.

²⁴ Mar'ja Leena Raunio, *Kak ja ne stala pisatel'nicej*, "Marija: Literaturnyj almanach", Petrozavodsk, n° 1, 1990, pp.269-270.

²⁵ A. Kozyrëva, *V zerkale Évy*, "Preobraženie", n° 2, 1994, p.171.

²⁶ I. Savkina, *Govori, Marija! (zametki o sovremennoj russkoj ženskoj prozy)*, "Preobraženie", n° 1, 1993, p.106.

A livello critico è stato inoltre notata una dicotomia tra l'elemento "maschile" e quello "femminile": se il primo assomma su di sé le caratteristiche di apertura, chiarezza, immediatezza e di socialità nel mondo (principalmente per il fatto che in una società patriarcale gli uomini non soltanto stavano più in società rispetto alle donne, ma le relegavano nel limitato ambiente domestico), la donna invece risulta più legata al mondo marginale, nascosto, segreto, quasi notturno, capace di instaurare un legame quasi fisico con i primordiali elementi naturali (Dark 1991: 257-258).

Galina Denissova ci riporta il pensiero della critica Elena Zemskaja, che ci sembra piuttosto vicino alla teoria appena espressa:

Elena Zemskaja sostiene che le donne creano il proprio paradigma espressivo sulla natura, sugli animali e soprattutto sulla base della vita quotidiana (cioè sul *byt*, cui viene attribuito un rilievo straordinario), mentre la professione, la scienza, la sfera bellica e lo sport entrano raramente nel loro campo associativo.²⁷

Troveremo molto spesso quanto indicato da Raunio, Savkina o Dark. I dibattiti degli anni Novanta sulla *ženskaja proza* si sono estesi anche ad altri due elementi che saranno quasi onnipresenti nei testi analizzati: quello della corporeità/fisicità e quello dell'amore/sexualità.

Per il primo tema si passa da V. Charčev che nota la paradossale felicità di alcune donne tradite e in procinto di abortire descritte da Svetlana Vasilenko, quasi una sorta di regine del dolore, ad A. Pristavkin che giudicando la prosa vasilenkiana, parla addirittura di "stile duro, maschile" (Sutcliffe 2000: 127-130). Anche sul secondo tema la critica si è espressa in modo eterogeneo: se la Abaševa parla apertamente dell'incapacità maschile di dare felicità, la Markova collega in modo estremamente interessante la mancanza di amore con la storia patria:

²⁷ Galina Denissova, *Dal linguaggio delle donne alla scrittura femminile una pratica di diversità?*, in *LEI. Racconti russi al femminile*, Pisa, PLUS, 2008, p. 191. La Denissova studia l'idea della Zemskaja traendola dal seguente articolo: "Osobennosti mužskoj i ženskoj reči" in Zemskaja, *Jazyk kak dejatel'nost'*, Moskva, Jazyki slavjanskoj kul'tury, 2004, pp.481-483.

(...) приходится признать, что русские верят в светлое будущее (во всяком случае, верили до распада Союза), тоскуют об ушедших золотых временах и поэтому почти не живут в своем настоящем. Так и в любви: мечта о принце заслоняет тех, кто близко. Когда мечта не реализуется, то упущенная встреча становится занозой в сердце.²⁸

(...) bisogna ammettere che i russi credono in un radioso futuro (perlomeno ci credevano prima del crollo dell'Unione Sovietica); loro anelano ai tempi d'oro che sono oramai scomparsi e dunque quasi non vivono nel presente. Così vale anche per l'amore: il sogno di un principe azzurro offusca chi è lì vicino; e quando questo sogno non si realizza, il mancato incontro diventa una vera spina nel cuore.

Sono parole per noi molto utili che ci sentiamo di sottoscrivere, infatti vedremo come molte eroine possiedano una nostalgia per qualcosa che non tornerà o, paradossalmente, che non si sa se avverrà; molte protagoniste di opere sia petruševskiane che vasilenkiane appaiono sempre proiettate verso il futuro o verso il passato, incapaci di vivere una quotidianità complessa e infelice.

Infine sulla questione della sessualità nelle opere letterarie, alcuni critici prestano attenzione all'immagine della violenza. Dark, a proposito dell'opera *Šamara* di Svetlana Vasilenko (che nel presente lavoro sarà analizzata), evidenzia come l'autrice, pur descrivendo per ben due volte uno stupro, in realtà è più interessata a cogliere e a infondere nel lettore i fondamenti più profondi e reconditi dell'essenza umana; in questo modo, un evento terribile e ignobile diventerebbe così un mero catalizzatore (Dark 1991: 266). Alcuni critici inoltre vedono nelle descrizioni naturalistiche e crude un riflesso della componente triste, turpe e inevitabile della vita femminile; un'ulteriore spia di questo sarebbero i luoghi dove le protagoniste delle opere agiscono, infatti la Savkina sottolinea l'estrema incertezza del vivere femminile, perfino parlando di spazialità, evidenziando come il destino delle donne non sia stabile, né a livello geografico né a livello intimo e spirituale:

Очень часто это чужое, временное пространство, «транзитная зона»: вагон поезда... самолет... общежитие... промежуточная зона между домом и кладбищем, жизнью и смертью (Savkina 1993:64).

²⁸ E. Markova, *Nitki rvutsja – ja vižu, Russkaja duša: sbornik poëzii i prozy sovremennyh pisatel'nic russkoj provincii*, Wilhemshorst. Verlag F. K. Gopfert, 1995, p. 406.

Molto spesso è uno spazio estraneo, temporaneo una "zona di transito": un vagone ferroviario... un aereo ... un ostello... una zona intermedia tra la casa e il cimitero, tra la vita e la morte.

In ambito italiano Gabriella Elina Imposti ci propone in modo molto preciso e per la nostra ricerca davvero utile una riflessione sugli spazi delle protagoniste nelle opere di Ljudmila Petruševskaja, autrice non vicina alle istanze femministe della *ženskaja proza* ma capace di descrivere il quotidiano femminile come poche:

Le vicende (...) sono ambientate prevalentemente negli angusti appartamenti della periferia moscovita con la loro soffocante scansione spaziale: la minuscola cucina, l'ingresso ingombro di scatoloni, scarpe, soprabiti, borsoni e via dicendo, il bagno con la tenda di plastica sulla vasca e un unico rubinetto per lavandino e vasca, il gabinetto eternamente occupato (...) le camere multiuso, spesso un'unica camera per un interno nucleo familiare. (...) ²⁹

Il cronotopo bachtiniano della "soglia" dove gli equilibri si spezzano è presente in questi studi critici e ciò può dimostrare quanto l'elemento degli spazi angusti, caotici e opprimenti sia centrale nella produzione delle autrici di tale periodo storico.

Gabriella Elina Imposti ci viene in aiuto tra i vari giudizi, traendo le conclusioni di questo dibattito letterario:

Oggi il dibattito se ci possa essere una letteratura "femminile" e quale significato vada attribuito a questo aggettivo appare in buona parte superato, almeno negli ambienti intellettuali, anche se non si può negare che nella società russa permangano delle resistenze. Semplicemente quella che venti-venticinque anni fa era considerata un'eccezione – una prosatrice donna di successo – oggi è ormai la norma. Le schiere di scrittrici russe di prosa sono attualmente ben nutrite e presenti, non solo nel campo della letteratura "alta", della "prosa d'arte" (*chudožestvennaja proza*), ma anche in quella di massa (...) (Imposti 2008: 9)

Anche Galina Denissova cerca di trovare una via d'uscita alla quantità di voci critiche spesso polemiche sulla nascita, sullo sviluppo e sull'esistenza o meno di tale fenomeno,

²⁹ Si veda l'interessante articolo di G. E. Imposti, *La "felicità familiare" nell'opera di Ljudmila Petruševskaja, La letteratura russa contemporanea. Autori, Opere, Tendenze*, Bologna, CLUEB, 1998, p.84.

proponendo una soluzione piuttosto innovativa e particolare, basata sull'equilibrio e non sullo scontro ideologico:

La *vexata quaestio* di tutte le discussioni sulla letteratura "da donna" sembrano oscillare ora sul versante che nega la sua diversità, ora sul pensiero "forte" femminista che insiste su una netta distinzione scrittura femminile/scrittura maschile. Nella fase attuale comunque queste posizioni estreme rappresentano già un ostacolo, in quanto trasformano ogni ricerca in un problema con delle risposte predefinite. (...) è quindi opportuno cercare di coniugare i contributi di tutti e due gli approcci con l'aspirazione a raggiungere una sintesi equilibrata che permetta di impiegare gli aggettivi "maschile"/"femminile" come neutri, vale a dire privi di una connotazione valutativa (...) a prescindere dal presupposto che uno stile debba essere marcato *a priori* come "femminile" o "maschile" (Denissova 2008: 186).

Dopo aver valutato queste diverse posizioni intorno allo sviluppo della *ženskaja proza*, pur propendendo per quei critici che sottolineano il diritto all'esistenza del suddetto fenomeno, la nostra posizione è principalmente di apertura: in una certa misura si avvicina sia alla positiva affermazione del fenomeno della "letteratura femminile" evidenziata da Gabriella Elina Imposti, sia al pacato equilibrio critico di Galina Denissova: infatti la molteplicità di visioni e giudizi (da chi accetta e approva la suddetta locuzione e i relativi contenuti, fino ad autrici stesse come la Petruševskaja, la Sadur o la Vaneeva che rifiutano ogni etichetta di "femminile") ci sembra sia la miglior prova dell'importanza che una letteratura nazionale sia viva, capace di ampliarsi e di rigenerarsi, di polemizzare e di trasformarsi, rendendo così ogni tipo di processo artistico un flusso costante di creatività e innovazione, anche scevro di connotazioni o giudizi aprioristici. Sposiamo dunque a supporto di quanto appena affermato, l'ultima celebre quartina pasternakiana della poesia *Definizione della Creazione*:

E giardini, recinti e stagni
e l'universo che ferve di bianchi lamenti,
non sono che corrente di passione
a lungo accumulata nei cuori.³⁰

³⁰ La poesia è inserita nella raccolta *Mia sorella la vita*, per l'edizione italiana abbiamo consultato il seguente volume: Boris Pasternak, *Mia sorella la vita*, Milano, Mondadori, 1996, p.54

Se la Petruševskaja si è sempre tenuta lontana dalle attribuzioni “di genere”, la questione è diversa per l'altra autrice che tratteremo in questa tesi. Svetlana Vasilenko è infatti un'attiva testimone delle istanze femministe nella Russia post-sovietica; pertanto abbiamo deciso a questo punto di riportare alcune parole dell'autrice stessa, riprese dalla sua introduzione critica ad un'antologia più recente (è stata pubblicata nel 2002) rispetto alle prime sei elencate, intitolata *Bryzgi šampanskogo. Novaja ženskaja proza*³¹, (*Spruzzi di Champagne. Nuova prosa femminile*); riteniamo che tale passo sarà utile non solo per capire la genesi e lo sviluppo di tale prosa, ma anche gli intenti programmatici, le volontà e i caratteri innovativi che la contraddistinguono:

А началось все в 1988, когда в России появилась первая литературная группа женщин-писательниц под условным названием «Новые амазонки» (так назывался литературный сборник). Осмелось утверждать, что это первая группа в России за всю ее долгую историю женщин-писателей, осознавших, что они творят именно женскую литературу. Десять лет назад нам удалось с большим трудом выпустить два сборника женской прозы и поэзии – «Не помнящая зла» (1990) и «Новые амазонки» (1991) в издательстве «Московский рабочий». В манифесте к первому сборнику мы писали: «Женская проза? А что это такое? На какого читателя рассчитана? [...] Отвечая на вопросы [...] мы говорим вполне утвердительно: женская проза есть. Она существует не как прихоть эмансипированного сознания, [...] существует как неизбежность, продиктованная временем и пространством». Многие не готовы были признать женскую прозу. Ведь до выхода этих сборников нас не печатали, просто потому, что мы – женщины. Редакторы мужчины, которым я приносила свои рассказы, отказывались печатать эти «бабьи сопли-вопли», говорили, что «чисто женские проблемы никому не интересны», или даже так – «нас не интересует женская психопатология». [...] На мужскую агрессию мы решили ответить своей – женской – энергией: мы решили работать сообща. Собрали ненапечатанные тексты женщин-писателей и издали их. [...] нашу прозу, прозу женщин-писателей, признали. Признали, что женщины-писатели могут писать не хуже, а может быть, даже в чем-то лучше, чем мужчины. Признали, что женская проза так же разнообразна и так же талантлива, как и мужская. [...] это – явление уникальное, [...] женская литература [...] расширила границы прозы, со всей свойственному женскому темпераменту эмоциональностью заговорив о тех вещах, которые умалчивались и были «пограничными», маргинальными. [...] Многие закрытые темы, связанные с чисто женским опытом [...] вошли в литературу. Написать об этом может только женщина. Хотя попытки описать чисто женский опыт были и у мужчин – например Лев Толстой в романе «Война и мир» описывает роды, Борис Пастернак в «Детстве Люверс» появление у

³¹ *Bryzgi šampanskogo. Novaja ženskaja proza*, Mosca, Olimp, 2002

девушки первых месячных [...] Но в этих попытках всегда чего-то не хватало. Последней правды, что ли. Первой ее сказала Людмила Петрушевская. Она описывала раздавленную женщину – бытом, семьей, болезнями, - со всеми мучительными подробностями, из которых состояла и состоит женская жизнь. [...] Все, что написано талантливой женщиной, уже интересно: женский взгляд всегда пристален, неожидан и парадоксален.³²

Tutto è iniziato nel 1988, quando in Russia comparve il primo gruppo letterario di donne-scrittrici chiamato convenzionalmente *Nuove amazzoni* (e così si chiamò la raccolta letteraria). Si può osare nel dichiararlo come il primo gruppo nella Russia, in tutta la lunga storia di donne-scrittrici, cosciente del fatto di creare precisamente una letteratura femminile. Dieci anni fa, con grandi sforzi sono uscite due raccolte di prosa e poesia femminili *Colei che non è memore del male* (1990) e *Le nuove amazzoni* (1991), per l'editore "Moskovskij rabočij". Nel manifesto alla prima raccolta abbiamo scritto: "Prosa femminile? Cos'è? A quale lettore è indirizzata? Rispondendo, diciamo in modo del tutto affermativo che: la prosa femminile esiste. Esiste non come un capriccio di una coscienza emancipata, [...] ma come una necessità dettata dal tempo e dallo spazio." In molti non erano pronti a riconoscere una prosa femminile. Dopotutto, prima dell'uscita di queste raccolte non ci pubblicavano, semplicemente perché eravamo donne. I redattori, maschi, ai quali proponevo i miei racconti, si rifiutavano di pubblicare queste "lagne da donne", e dicevano che "proprio i problemi delle donne non interessano a nessuno", o perfino che "non ci interessa la psicopatologia femminile". [...] Abbiamo deciso di reagire all'aggressività maschile con la nostra energia femminile, lavorando concordemente. Abbiamo raccolto i testi non ancora stampati e li abbiamo pubblicati. [...] Hanno riconosciuto la nostra prosa, la prosa delle donne-scrittrici. Hanno riconosciuto che le donne non solo non scrivono peggio ma che, anzi, in qualche misura, possono farlo in modo migliore dei maschi. Hanno riconosciuto che la prosa femminile è così varia e di talento come quella maschile. [...] E' un fenomeno unico: [...] la letteratura femminile [...] ha ampliato i confini della prosa, con tutto l'intrinseco temperamento della donna, iniziando a parlare di quelle cose che passavano sotto silenzio ed erano "di frontiera", marginali. Molte tematiche tabù, relative all'esperienza puramente femminile [...] sono entrate nella letteratura. Soltanto una donna può scrivere su queste cose, sebbene tentativi da parte di maschi ci siano stati, ad esempio Lev Tolstoj che descrive il parto in *Guerra e Pace* o Boris Pasternak che in *L'infanzia di Ženja Ljuvers* descrive la comparsa del primo ciclo mestruale della ragazzina. Tuttavia in questi tentativi mancava sempre qualcosa: più o meno mancava la verità definitiva. Ljudmila Petruševskaja l'ha narrata per prima, descrivendo la donna che rimane schiacciata dal *byt*, dalla famiglia, dalle malattie, con tutti i dettagli strazianti che componevano e compongono la vita femminile. [...] Tutto ciò che viene scritto da una donna di talento è già di interesse. Lo sguardo femminile è sempre fisso, inaspettato, paradossale.

Svetlana Vasilenko non soltanto ci presenta orgogliosamente la nascita della cosiddetta *ženskaja proza*, ma afferma che essa, proprio perché capace di raccontare l'esistenza e la psicologia femminili, è una prerogativa delle donne, criticando i pur notevoli tentativi

³² S. Vasilenko, *Novye Amazonki izjaščoj slovesnosti*, introduzione alla raccolta *Bryzgi šampanskogo*, 2002, pp. 3-7.

(soprattutto di stampo realista) da parte maschile di trattare tematiche femminili. Non solo, alla conclusione del suo intervento critico ci spiega l'importanza del cosiddetto sguardo femminile; proprio lo *ženskij vzgljad* sarà l'arma che la Petruševskaja e la Vasilenko utilizzeranno per rappresentare la donna e, in generale, la loro stessa nazione cercando di proporre un differente punto di vista per problematiche quali violenza e solitudine. In terzo luogo questo passo è significativo perché vediamo come l'autrice inserisca una scrittrice come Ljudmila Petruševskaja nel novero di coloro che hanno saputo raccontare veramente il femminile e il femminino; ciò è piuttosto importante perché non bisogna dimenticare che la Petruševskaja criticò la nascita della cosiddetta *ženskaja proza*, definendola ornamentale.³³ La stessa Petruševskaja appunto non si è mai voluta accostare alle autrici della *ženskaja proza*, mantenendo un atteggiamento piuttosto tiepido anche di fronte alle istanze polemiche femministe propuginate dal gruppo. Nonostante le vedute differenti e il fatto non secondario che la scrittrice moscovita non abbia mai accettato l'etichetta di scrittrice di "prosa femminile", Svetlana Vasilenko le tributa il fatto di aver rappresentato, come solo una donna può fare, le vicissitudini del *byt* della donna; tuttavia la differenza tra il quotidiano descritto dalla Petruševskaja e dalla Vasilenko c'è, proprio per il semplice fatto che lo stile più cronachistico della *drugaja*, a cui si può in parte inserire l'opera petruševskiana, è diverso da quello della *ženskaja*:

[...] authors of New Women's Prose [...] embraced their female identity, while the somber, gritty outlook and often repellent physiological particulars inscribed in their texts struck readers as distressingly "unfeminine" – that is, brazenly unsanitized. Elaborating narrative technique not unlike Petrushevskaja's but grounded in a vastly different, less Soviet, sense of gender, they debunked cobwebbed gender stereotypes, [...] crediting women with will, reasoning powers, and sexual hunger [...]³⁴

³³ A questo proposito si veda H. Goscilo, *Domostroika or Perestroika? The Construction of Womanhood in Soviet Culture under Glasnost*, in *Late Soviet Culture from Perestroika to Novostroika*, curato da Thomas Lahusen e Gene Kuperman, London, 1993, p.242.

³⁴ Si veda H. Goscilo, "Perestroika and Post-Soviet prose: from dazzle to dispersal", in *A History of Women Writing in Russia*, ed. by Adele Marie Barker e Jehanne Gheith, 2002, Cambridge University Press, p.302.

Per contro, un punto di contatto non secondario tra le due scrittrici, oltre a quello di presentarci quasi sempre destini di donne marginali, è legato al presunto sentimentalismo degli scritti femminili; entrambe si discostano da ciò:

[...] to demolish the stereotype that women's prose is, or should be, sentimental – or at least life-affirming. Vasilenko's texts decidedly lack sentimentality, even in their treatment of the most sacred topics.³⁵

Vedremo come l'elemento della *černucha* sarà inscrivibile anche nella narrativa vasilenkiana; in ogni caso il *byt* in Svetlana Vasilenko ed in altre autrici della *ženskaja proza*, emerge come un nuovo paradigma in cui la freddezza della *drugaja proza* del periodo della *perestrojka* viene soppiantata dalla vitalità femminile rigenerata; a restare immutati, vedremo, saranno però i temi.

La scrittrice nel 1998 partecipò ad un dibattito dal titolo *Realizm: moda ili osnovanie Mirovozzrenija?* (*Il realismo: una moda o la base per una concezione del mondo?*) assieme ad altri esponenti della letteratura russa quali Aleksej Varlamov (1963), Vladislav Otrošenko (1959), Oleg Pavlov (1970) e Michail Popov (1957), organizzato dal club letterario della rivista "Moskva"; riteniamo importante riportare alcuni momenti del suo intervento:

В какой-то момент, может быть в 1995 году, я называла себя реалисткой. (...) Я ходила со своими рассказами (...) говорили мне в конце 80-х - начале 90-х годов, что сейчас так писать нельзя, что это "чернуха" (...) Любопытно получается: мы все, собравшись говорить о реализме, в результате отказались от этого определения (...). Я думала: что же нас всех связывает? Алексей говорит о православной прозе... Otrošenko любит мистификацию в прозе, игру в литературе, Михаила Попова я знаю как изощреннейшего прозаика, (...) мы ищем не поверхностной причинно-следственной связи жизненных явлений, но пытаемся уловить мистические, сакральные ее голоса. Это нас объединяет, это нас заставляет провести пограничную черту, отделяющую нас от "старого" реализма. Да, мы все неофиты. Но, быть может, это интересно с точки зрения творческой? Алексей жалеет, что не с детства знал Церковь, а мне кажется, что, приобретя веру сейчас, ты можешь об этом уже сказать, это описать. Этот опыт на самом деле важен для очень многих - мы родились в светском обществе. (...) выросли в атеистическом обществе, но и сейчас нас окружает во многом языческий народ. Мне кажется, что именно писатель-интеллигент способен

³⁵ Si veda la voce "Svetlana Vasilenko" ad opera di E. Prochorova, all'interno di, M. Balina, M. Lipovetsky, *Russian Writers since 1980*, Dictionary of Literary Biography, Gale, 2004, p.353.

понять и описать это вхождение в новое духовное состояние - веры в Бога. Мы пришли от слова "реализм" в некоему другому состоянию, от физики - к метафизике.³⁶

Ad un certo punto, forse nel 1995, mi definii "realista". [...] Me ne andavo in giro con i miei racconti [...] alla fine degli anni '80 e all'inizio degli anni '90 mi si diceva che "questo non si può scrivere", "questa è *černucha*" [...] E' interessante notare come tutti noi che ci siamo raccolti a discutere di realismo, ci siamo allontanati da questo orientamento [...] Ho pensato: che cosa ci unisce? Aleksej parla di prosa ortodossa... Otrošenko ama la mistificazione nella prosa, il gioco letterario, Michail Popov è un raffinatissimo prosatore, [...] Noi non siamo alla ricerca delle cause superficiali dei fenomeni dell'esistenza, ma stiamo cercando di catturare le loro voci sacrali e mistiche. Questo ci unisce, e questo ci fa attraversare la linea di confine con il "vecchio" realismo. Sì, è vero, siamo neofiti, ma questo conta a livello di creazione? Aleksej si dispiace di non aver conosciuto la Chiesa durante l'infanzia, ma mi sembra che ora, con la fede acquisita, tu possa parlarne e descriverla. Questo è un'esperienza importante per moltissimi, dopotutto siamo nati nella società sovietica. [...] Siamo nati in una società atea, ma anche ora siamo circondati da pagani. Mi sembra che proprio lo scrittore-intellettuale sia in grado di capire e di descrivere questo ingresso in una nuova condizione spirituale, la fede in Dio. Così dalla parola "realismo" siamo giunti ad un diverso stadio; dalla fisica siamo giunti alla "metafisica".

Dal tono del discorso, sembra che la Vasilenko, oltre a dialogare direttamente con gli scrittori presenti, si rivolge anche ad altri interlocutori, ad esempio alle altre scrittrici e rappresentanti della *ženskaja proza*; nella nostra ricerca proviamo in modo personale a definire tale indicazione di stile come "realismo femminile mistico-cristiano"; ci sembra infatti che possa addirsi alla sua prosa, che la rende una delle più apprezzate e singolari esponenti della letteratura russa contemporanea. La definizione appena indicata non ha pretese di assiomatiche o dogmatiche, anzi si propone come un punto di partenza e di confronto comune per studiare e definire fenomeni letterari così particolari e carichi di commistioni stilistiche e tematiche; vogliamo però, a supporto di quanto affermato, proporre due passi di due critici a cui abbiamo fatto riferimento nel nostro lavoro che ci sembra si avvicinino a quanto abbiamo appena proposto. E. Prochorova, definendo le prose vasilenkiane sottolinea l'eterogeneità di stili:

The narratives of Svetlana Vladimirovna Vasilenko are feminist, in that they center of feminine consciousness, and they are postmodernist, in that they deconstruct both ancient and quite modern myths (Prochorova 2004: 356).

³⁶ Il testo completo del dibattito, con tutti gli interventi dei vari scrittori ospiti, è consultabile online: <http://www.pereplet.ru/text/nreal.html>

Benjamin Sutcliffe pone invece l'attenzione sul *byt* e sul suo rinnovamento all'interno della *ženskaja proza*:

Everyday life emerged as a realm of surprises in Post-Soviet women's prose. [...] Vasilenko used the quotidian to model how a family based on emotional or spiritual ties transcends history. Unlike the doomed repetition shaping Baranskaia's, Grekova's, and Petrushevskaja's sense of the past, [...] Vasilenko showed that kinship creates a parallel yet alternate experience of events, providing hope amid the horrors of the Russian twentieth century (Sutcliffe 2009: 128)

Tale posizione rende l'autrice come un isolato fenomeno nella transitoria ed eterogenea cultura russa contemporanea, con una scrittura che è in realtà un variopinto calderone per un *byt* femminile che incontra la storia, la leggenda, la religione, il folklore, il grottesco, l'assurdo, il sublime, rigenerandosi di continuo come forse l'ancestrale identità della terra russa, la femminile *mat'-syra zemlja*, la "Madre - umida terra": la locuzione ha origini pagane, e fa riferimento ad una suprema entità femminile progenitrice del mondo, ripresa poi dal Cristianesimo per simboleggiare il creato per opera di Dio; la prosa vasilenkiana è paragonata alla suddetta frase proprio per l'eterogeneità di temi e per la commistione di sacro e profano, di paganesimo, misticismo e modernità, che la rendono simile ad una figura materna e genitrice della letteratura femminile russa contemporanea.

4. Teoria e metodologia d'indagine

4.1 Aspetti teoretici e critica.

Nell'ottica di un inquadramento teorico-metodologico e di un'esemplificazione dell'approccio scientifico del presente lavoro, cercheremo di delineare le principali coordinate critiche a cui ci siamo rifatti, nonché le modalità di indagine sul tema della "solitudine" e sul tema della "violenza" in Ljudmila Petruševskaja e in Svetlana Vasilenko. Il settore di studi a cui ci siamo avvicinati è quello che in ambito italiano viene denominato critica tematica, presente con le dovute differenze anche in altri paesi: in Francia infatti si è inserito nel più ampio fenomeno della *nouvelle critique*¹, mentre nel mondo anglosassone troviamo il termine di *Thematic Criticism*².

Definire "temi" due macroscopiche entità di difficile percezione immediata sia in ambito diacronico che sincronico quali la "solitudine" e la "violenza", è stata un'operazione condotta in ambito italiano da studiosi quali Remo Ceserani, Mario Domenichelli e Pino Fasano, con il loro *Dizionario dei temi letterari* in tre volumi, a cui noi abbiamo fatto riferimento; l'assegnazione dell'attributo tematico da parte di più studiosi ci è sembrata una buona base per caratterizzare l'indagine dell'esistenza dei nostri due temi nelle produzioni petruševskiana e vasilenkiana³. Inoltre va notato che negli ultimi anni⁴ la critica tematica si è rivitalizzata proponendo titoli, opere e autori, in alcuni casi addirittura

¹ A questo proposito citiamo e consigliamo due titoli che presentano in modo chiaro la questione in ambito critico francofono: A. Bonzon, *La nouvelle critique et Racine*, A.G. Nizet, 1970. Il secondo testo, in lingua italiana, è il seguente: G. Benelli, *La nouvelle critique. Il dibattito critico in Francia dal 1960 ad oggi*, Bologna, 1981.

² La definizione è stata coniata dal critico Werner Sollors, docente di Letteratura alla New York University Abu Dhabi e di Studi Afroamericani ad Harvard, che l'ha utilizzata nella sua raccolta di saggi intitolata *The Return of Thematic Criticism*, Harvard, Harvard University Press, Cambridge, 1993.

³ Ci siamo rivolti infatti all'opera: R. Ceserani, M. Domenichelli, P. Fasano, *Dizionario dei temi letterari*, Volume III P-Z, UTET, Torino, 2007. Questo dizionario analizza e presenta un elevato numero di lemmi trattati diacronicamente a livello tematico.

⁴ Seguendo le parole di Pierluigi Pellini, critico letterario che pur si posiziona lontano dalla critica tematica: [...] negli ultimi venticinque anni circa [...] si è presa una sorprendente rivincita contro gli anatemi idealisti e strutturalisti [...] quasi nessuno, alla fine degli anni Settanta, sarebbe stato disposto a scommettere su un ritorno d'interesse per i temi [...], in *Critica tematica e tematologia: paradossi e aporie*, apparso sul volume di luglio/dicembre della rivista "Allegoria" n° 44, Palumbo ed., Palermo, 2008, p.61.

conversioni al tematismo, come accaduto per Cesare Segre, Claude Brémont e Thomas Pavel (*Logique du recit*, 1973, *La fin d'un anathème*, 1985).

Seppur non manchino i detrattori⁵, possiamo comunque sottolineare come il campo della critica tematica sia attivo e in costante crescita, aperto a sempre nuove prospettive di indagine. E proprio su quest'ultimo punto, ci allacciamo con la seconda motivazione che ci ha spinti a considerare la solitudine e la violenza come temi nelle opere petruševskiane e vasilenkiane: lo sviluppo dei cosiddetti *Cultural Studies*⁶.

Lo confermano in modo chiaro e preciso sia Remo Ceserani, sia un critico che appoggia posizioni più distanti come Romano Luperini:

Gran parte dei cosiddetti «cultural studies» e in particolare quelli che si sono occupati dei problemi dell'identità nazionale o razziale, femminile o gay, coloniale e post-coloniale (a cui si riallaccia la produzione critica dello stesso Werner Sollors: 1986, trad. it. 1990; 1989), sono facilmente riconducibili all'ambito della critica tematica.⁷

[...] a mano a mano che le ideologie postmoderniste sono entrate in un cono d'ombra, si è fatto sempre più valere, seppure in modo quasi sempre assai "primitivo" e confuso, un bisogno di "ritorno alla realtà" dopo i trionfi della metaletteratura e della intertestualità. Il *new historicism* americano, i *cultural studies*, i *gender studies*, gli studi postcoloniali, la riduzione della letteratura a documento di una grammatica del potere politico o dei rapporti fra i sessi – tutti fenomeni contraddistinti dalla centralità di una ricerca per temi – sono andati in questa direzione.⁸

Queste due citazioni sono importanti per il nostro lavoro proprio perché vengono messi in evidenza dei settori dai quali non abbiamo soltanto attinto spunti di critica per i testi analizzati di Ljudmila Petruševskaja e Svetlana Vasilenko, ma grazie ai quali abbiamo anche realizzato, nell'ultimo capitolo della tesi, un'apertura alla comparazione circa i temi della solitudine e della violenza tra il contesto sovietico e post-sovietico qui analizzato, e quello statunitense, valido in alcune opere di scrittrici afroamericane. E' importante

⁵ Gli italiani Pierluigi Pellini e Romano Luperini sono due esempi di critici letterari che continuano a sottolineare paradossi e limiti dell'approccio tematico all'analisi di uno o più testi letterari.

⁶ Per maggiori informazioni sull'origine stessa del termine, rimandiamo a due volumi che vengono considerati come gli archetipi dei Cultural Studies: *Culture and Society* (1958) di Raymond Williams e *The Use of Literacy* (1957) di Richard Hoggart. L'origine geografica di questa branca di studi, prima di espandersi in quasi tutto il mondo, è il Regno Unito, con la cosiddetta "scuola di Birmingham" nello specifico. A questo proposito, si veda: John Corner, *Postscript: Studying Culture—Reflections and Assessment: An Interview with Richard Hoggart*. "Media, Culture and Society", vol. 13, n° 2, aprile, 1991

⁷ R. Ceserani, "Il punto sulla critica tematica", "Allegoria", Palumbo Ed., n° 58, Palermo, 2008, n°58, p.26

⁸ R. Luperini, "Immaginario e critica tematica: un dibattito", "Allegoria", Palumbo Ed., 2008, Palermo, p.7

sottolineare il fatto che entrambi gli studiosi citati affermano come sia gli studi sul postmodernismo nella letteratura, quelli di genere e quelli post-coloniali siano tutti piuttosto indirizzati verso l'analisi tematica; ciò è stato per noi una conferma che le nostre coordinate d'indagine andavano ad inserirsi su un terreno non perfetto ma sicuramente fertile.

La delimitazione temporale (periodo della *perestrojka* e della Russia post-sovietica) per due tematiche quasi onnipresenti nella letteratura, ci ha permesso di evitare il rischio di cadere in una superficialità di indagine a causa di un arco temporale troppo ampio e ha inoltre consentito una lettura più focalizzata dei testi in questione creati dalle autrici; la nostra indagine si concentra infatti sulla delimitazione temporale qui indicata.

Per quanto riguarda l'approccio tematico segnaliamo che le teorie di Boris Tomaševskij, celebre esponente del Formalismo russo (che pure già negli anni Venti e Trenta aveva fatto emergere tratti di critica tematica con gli studi sulle fiabe di Vladimir Propp, e il tema del carnevalesco di Michail Bachtin), il canadese Northrop Frye, Jean Pierre Richard con la sua Scuola di Ginevra, Aleksander Žolkovskij e Jurij Ščeglov in ambito russo-statunitense, gli italiani Remo Ceserani, Mario Domenichelli, Pino Fasano e sono state importanti per aver fornito degli spunti teorici utili.

Solitudine e violenza sono state ricercate attraverso una critica di tipo femminista (es: Helena Goscilo) legata all'identità e alle problematiche delle donne nella storia, nella cultura e nella letteratura russa, ma anche grazie agli studi post-coloniali e postmoderni sulla cultura russa e sulla letteratura sovietica e post-sovietica (es: Benjamin Sutcliffe, Evgenij Dobrenko, Mark Lipovetskij, Sally Dalton-Brown, Sven Spieker).

Tornando alla questione dell'approccio tematico, desideriamo indicare brevemente quali sono stati gli spunti maggiori per il nostro lavoro, o meglio gli appigli metodologici a cui ci siamo rifatti per poi analizzare i testi delle scrittrici russe. Sottolineiamo che tale analisi gode di una flessibilità critica, essendo la questione complessa ed articolata: l'aver cercato ed appoggiato infatti eterogenei spunti da differenti approcci metodologici e critici, riteniamo possa essere la miglior risposta al rischio di risultare monolitici e statici. Partiamo proprio da Boris Viktorovič Tomaševskij (1890-1957) e dal suo fondamentale

saggio intitolato *La costruzione dell'intreccio*⁹ (*Sjužetnoe postroenie*); in esso il formalista russo fornisce un *incipit* in cui definisce in modo netto la sua definizione di “tema” letterario, indicandone anche le principali caratteristiche che lo portano ad essere considerato tale:

Nell'opera letteraria le singole proposizioni, combinandosi secondo il loro significato, danno origine ad una costruzione, tenuta insieme da un'idea comune o tema. Il tema (ciò di cui si parla) rappresenta l'unità dei significati dei singoli elementi dell'opera; [...] Ogni prodotto letterario scritto in un linguaggio dotato di significato ha un tema: [...] Perché una costruzione verbale costituisca un prodotto unitario essa deve possedere un tema che la unifichi, prendendo forma mano a mano che essa si sviluppa.¹⁰

Sull'oggetto in questione, Tomaševskij non soltanto fornisce una definizione, ma afferma che esso è inevitabilmente presente (e dunque, in linea di principio, studiabile) in ogni elaborato letterario, purché quest'ultimo non afferisca a composizioni “transmentali” (Tomaševskij 2003: 307). Questo punto è stato utile per la nostra indagine, solitudine e violenza sono risultate proprio il “ciò di cui si parla” tomaševskiano, i due temi che le scrittrici, attraverso vari espedienti letterari hanno voluto portare all'attenzione dei lettori. Vogliamo far presente ancora un volta come i nostri due campi di indagine siano piuttosto vasti e universali, “umani” (Tomaševskij 2003: 309) come li definiva il formalista russo; tuttavia essi emergono prepotentemente nelle volontà e nelle opere studiate in quanto entrambe le autrici, pur con una prosa carica di metafore, misticismo ed elementi scandalosi, si rifanno alla concreta realtà quotidiana (il cosiddetto *byt* che tratteremo in modo più accurato nel capitolo seguente) sovietica e post-sovietica delle donne nello specifico e, più in generale, dell'amato popolo russo. Proprio con la loro scrittura così particolare, osteggiata fino all'inizio della *perestrojka* per poi risultare più libera e meno attanagliata dalle maglie censorie, Ljudmila Petruševskaja e Svetlana Vasilenko non compiono ciò di cui parla Tomaševskij:

⁹ Il saggio in Unione Sovietica ha avuto la seguente pubblicazione: B. Tomaševskij, *Sjužetnoe postroenie*, in *Teorija Literaturny. Poetika*, Moskva-Leningrad, 1928, pp. 131-166. Noi ci siamo rivolti alla traduzione in lingua italiana condotta da Gian Luigi Bravo per il volume *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, a cura di Tzvetan Todorov, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2003, pp. 305-350.

¹⁰ B. Tomaševskij, *La costruzione dell'intreccio*, 2003, p.307.

[...] questi temi generali devono prendere corpo in qualche materiale concreto, e se tale materiale non è legato all'attualità l'impostazione di questi problemi può risultare «ininteressante». [...] scegliere un tema interessante non basta, è necessario mantenerlo vivo, stimolare l'attenzione del lettore. L'interesse è ciò che attira, l'attenzione ciò che lo avvince (Tomaševskij 2003: 309-310).

Nel suo saggio Tomaševskij tratta anche importanti concetti letterari quali "intreccio", "fabula" e "motivo", ed è interessante notare che la "fabula" è definita come l'insieme degli avvenimenti interni all'opera letteraria; Tomaševskij illustra come la fabula si sviluppi grazie all'inserimento di personaggi che agiscono con un vero e proprio passaggio da una "situazione" (termine tomaševskiano) ad un'altra. Il materiale letterario petruševskiano e vasilenkiano è, si vedrà nelle analisi dei testi, profondamente intriso di tensioni e lacerazioni, pertanto a noi è interessato il punto in cui il critico russo ha sottolineato l'importanza dei rapporti contrastanti tra i personaggi, i quali così generano un vero e proprio conflitto:

Al contrasto degli interessi e alla lotta tra i personaggi corrisponde la ripartizione di questi ultimi in gruppi, ognuno dei quali porta avanti contro gli altri una propria tattica particolare. Lo scontro così condotto è detto *intrigo*, ed è tipico del genere drammatico (Tomaševskij 2003: 312-313).

Come ultimo punto utile, Tomaševskij compie una distinzione tra "tema" e "motivo", asserendo che se il tema ha una funzione riunificatrice del materiale verbale impiegato nell'opera, all'interno di quest'ultima troviamo ulteriori frazioni tematiche non scomponibili, definite appunto "motivi" (Tomaševskij 2003: 314-315):

I motivi, combinandosi tra loro, formano la struttura tematica dell'opera; da questo punto di vista, la fabula è costituita dall'insieme dei motivi nei loro rapporti logici causali-temporali, mentre l'intreccio è l'insieme degli stessi motivi, in quella successione e in quei rapporti in cui essi sono dati nell'opera (Tomaševskij 2003: 315).

In Ljudmila Petruševskaja e in Svetlana Vasilenko vedremo come i molteplici, cupi e grotteschi motivi andranno a comporre non solo l'intreccio narrativo, ma anche la più

generale struttura tematica delle loro opere, imperniata appunto sul tema della solitudine e su quello della violenza.

Parlando di temi, la nostra indagine non poteva tuttavia non fare riferimento anche ad altre figure che hanno sviluppato questa problematica e in questo senso desideriamo indicare con Jean-Pierre Richard (1922) un critico strutturalista che ci ha fornito ulteriori interessanti spunti di ricerca.

Richard è francese di nascita ma divenne uno dei noti esponenti della cosiddetta Scuola di Ginevra¹¹, la quale prendendo spunto dagli insegnamenti del formalismo russo e dalla fenomenologia husserliana cercò, attraverso i suoi rappresentanti, di analizzare le opere letterarie come rappresentazioni di strutture profonde della coscienza dell'autore e le sue relazioni con il mondo reale, evitando di studiare le biografie degli scrittori e concentrandosi sull'opera stessa, trattandola come un insieme organico e considerandola come la soggettiva rappresentazione della realtà (ciò che i tedeschi chiamano *Lebenswelt*), ricercando temi ricorrenti e immagini, specialmente quelle di spazio e tempo.¹²

Vogliamo indicare come di Richard abbiamo accolto principalmente il postulato sulla ricerca delle costanti e dei temi, che qui riportiamo:

[...] un thème serait alors un principe concret d'organisation, un schème ou un object fixes, autour duquel aurait tendance à se déployer un monde.¹³

Questa sorta di topologia di temi che costituiscono movente e principio del mondo immaginario e artistico di un autore è un punto che si è rivelato di supporto; tuttavia ci siamo anche distanziati a livello di metodologia dallo stesso Richard, in quanto ci siamo trovati discordanti su un punto centrale; il critico ha sempre indicato come nessun sapere esterno, nessun piano extra-letterario sia necessario all'interpretazione di un testo e

¹¹ Il termine fa riferimento ad un gruppo di teorici della letteratura, critici e linguisti. In campo linguistico va sicuramente ricordato Ferdinand de Saussure (1857-1913). A livello di critica letteraria, la scuola operò tra gli anni Cinquanta fino a metà degli anni Settanta del Novecento e oltre al citato Poulet, possiamo menzionare i francesi Albert Thibaudet e Jean-Pierre Richard e gli svizzeri Marcel Raymond, Albert Béguin, Jean Rousset e Jean Starobinski.

¹² Sulla "Scuola di Ginevra" ha scritto il critico inglese Terence "Terry" Eagleton nel suo volume: *Literary Theory: An Introduction*. Minnesota, University of Minnesota, 1983, pp. 58-60.

¹³ J.-P. Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1961, p.24

all'individuazione di un tema, che dunque esisterebbe di per sé all'interno dell'opera a prescindere dalla realtà fenomenica:

In J. P. Richard's point of view, the themes are only hidden relations which reveal themselves while analyzing expressions, symbols, images, which appear in the text at a certain level [...]¹⁴

Dal nostro punto di vista invece alcuni elementi esterni alla pura letterarietà come ad esempio la biografia, gli eventi sociali, e la dimensione cronologico - spaziale nella quale si situa un'opera letteraria, non soltanto sono fondamentali per capirla ad un livello più profondo, ma sono anche necessari per cogliere e comprendere il perché della persistenza di determinati temi e motivi posti dall'autore o dall'autrice all'interno della stessa. La nostra indagine si è concessa di fare riferimenti ad elementi esterni al testo letterario, ritenendo che le stesse autrici l'avessero fatto all'atto della stesura delle opere (la critica postmodernista e i *gender studies* ci hanno aiutato), quasi che la Petruševskaja e la Vasilenko ci parlassero di alcune realtà del loro paese, vissute in prima persona o temute come imminenti minacce, esprimendole intimamente attraverso i temi invarianti nelle loro opere e da noi individuati.

Abbiamo citato poi come modelli Jurij Ščeglov (1937-2009) e Alexander Žolkovskij (1937); seguendo quanto ci indica Remo Ceserani entrambi hanno tentato una sintesi tra due ambiti critici distinti:

[...] formatisi alla scuola russa di antropologia e semiotica della cultura fondata a Tartu da Jurij Lotman e Boris Uspenskij ed emigrati poi in America, hanno elaborato una teoria a cui hanno dato il nome di «poetica dell'espressività», che vuole mediare fra critica semiotica e critica tematica, facendo perno sul concetto di expressive device ('dispositivo espressivo'), un'invariante del testo che è al tempo stesso tematica e strutturale (Ceserani 2008: p.26).

La definizione che Ceserani riporta in lingua italiana, in russo suona come поэтика выразительности (*poëtika vyrazitel'nosti*), termine presente nel titolo di una corposa

¹⁴ Marius Narcis Manoliu, "Theme and Thematic Analysis", in "Cultural and Linguistic Communication", Gennaio-Marzo 2015, volume 5, p.52

silloge¹⁵ di saggi critici realizzata dai due studiosi. Sia Žolkovskij che Ščeglov possiedono una posizione di tipo post-strutturalista, sono entrambi nati in Unione Sovietica ma emigrati negli Stati Uniti tra il 1979 e il 1980. Per noi si è rivelato utile un brano del 1993 tratto dal loro saggio introduttivo al volume *Lavori sulla poetica dell'espressività. Invarianti-Tema-Metodi-Testo. Raccolta di articoli (Raboty po poëtike vyrazitel'nosti. Invarianty-Tema-Priemy-Tekst. Sbornik statej)*, in cui spiegano ciò che definiscono “tema invariante”:

Инвариантная тема (или инвариантные темы) одного автора – это угол зрения, под которым автор видит все вещи, любимая мысль, которую он вписывает во все свои художественные, а часто и обычные высказывания. С помощью приема выразительности инвариантная тема писателя воплощается во множестве *мотивов*, которые также имеют тенденцию к постоянству; эти устойчивые мотивы называются *инвариантными мотивами* данного автора. Они в свою очередь могут по-разному совмещаться друг с другом. В результате всего этого ветвления и совмещения выражение инвариантной темы оказывается крайне многообразным и изобретательным. Самой последней инстанцией в этом развертывании и схождении мотивов являются конкретные предметы, [...] так, у Пастернака один из излюбленных предметов является окно, [...] Весь этот мир характерных мотивов и объектов одного автора в поэтике выразительности называется *поэтическим миром*. (Žolkovskij e Ščeglov 1996: 19)

Il tema invariante (o i temi invarianti) è un punto d'osservazione con il quale un autore vede ogni cosa, è il suo pensiero preferito, fisso, che inserisce in ogni suo enunciato, sia a livello di produzione artistica che a livello comune. Con l'aiuto del metodo dell'espressività il tema invariante di uno scrittore si incarna in una moltitudine di *motivi*, che possiedono anche la tendenza alla costanza; questi motivi stabili vengono chiamati come *motivi invarianti* dello stesso autore, che possono differentemente combinarsi l'uno con l'altro. Come risultato di questa ramificazione e di questo abbinamento, l'espressione del tema invariante appare come multiforme ed ingegnosa. Come ultima istanza di questo svolgimento e di questa intersecazione di motivi, appaiono gli oggetti concreti [...] così in Pasternak uno degli elementi prediletti è la finestra, [...] Questo mondo di motivi e di oggetti caratteristici di un autore, nella poetica dell'espressività viene chiamato *mondo poetico*.

Il concetto sviluppato da Žolkovskij e Ščeglov di “tema invariante” (*invariantnaja tema*) di un autore che si incarna poi in vari motivi, oltre che richiamare gli studi formalisti russi (e nel nostro caso tomaševskiani) di inizio Novecento è per noi importante in quanto analizzando i testi scelti abbiamo rilevato alcuni motivi (alcuni li citiamo: l'essere orfani, il

¹⁵ L'opera in questione, composta a quattro mani è la seguente: A. K. Žolkovskij, Yu. K. Ščeglov, *Raboty po poëtike vyrazitel'nosti. Invarianty-Tema-Priemy-Tekst. Sbornik statej*, Izdatel'skaja gruppa «Progress», Moskva, 1996.

subire abusi, il volersi suicidare, venire abbandonati, etc...) che ci hanno permesso di presentare e ci confermare l'esistenza dei cosiddetti "temi invarianti" della solitudine e della violenza sia in Ljudmila Petruševskaja che in Svetlana Vasilenko.

L'ambito italiano della critica tematica ci è venuto in supporto con il *Dizionario dei temi letterari*: abbiamo trovato utile per la nostra indagine il fatto che i tre studiosi abbiano dato importanza all'analisi semantica di ciascuna voce e che abbiano sviluppato un'attenzione per elementi extra-letterari quali storia, ambiente e società. Questi sono punti in comune con la nostra analisi, tant'è che anche noi ci siamo dotati di un apparato per l'etimologia e la delimitazione semantica dei due termini in questione; inoltre abbiamo analizzato i testi e la persistenza dei due temi tenendo conto anche degli elementi extra-letterari, non considerando il prodotto letterario come fine a se stesso e chiuso in un mondo a parte, lontano da qualsiasi elemento biografico, storico o sociale.

Non a caso a questo proposito Cesare Segre ha affermato che:

Proprio della tematica è di non staccarsi mai nettamente dalla vita vissuta¹⁶

Sulla distinzione tra tema e motivo, non presente nel *Dizionario* di Ceserani, Fasano e Domenichelli, ci troviamo d'accordo con un critico lontano per formazione dagli studi tematici ma che comunque ne ha studiato i rischi e i vantaggi, come Romano Luperini:

Il primo (il motivo) è un'unità semantica piccola e ricorrente, il secondo (il tema), è un organismo simbolico più grande, all'interno del quale il motivo dell'osteria e quello della soglia¹⁷ si collocano e da cui traggono il proprio significato. (Luperini 2008: 116)

Come si può vedere torna un legame neppure troppo velato con il formalismo tomaševskiano, a cui noi stessi abbiamo fatto in parte fatto riferimento per la metodologia d'indagine. Si può dire che la nostra ricerca si è avvalsa, in una certa misura, di tutte le teorie, approcci e definizioni citate in questa sezione; il nostro lavoro è stato precisamente

¹⁶ la citazione è tratta dal seguente testo: C. Segre, *Tema/motivo*, in *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino, 1985, p.355.

¹⁷ La citazione è tratta da un esempio che il critico fa su *I promessi sposi*, ma nella trattazione di Luperini assume un valore generale, applicabile a qualsiasi testo.

quello di individuare la persistenza “invariabile” della solitudine e della violenza, appoggiandoci alle suddette linee teoriche. Dal formalismo alla *Scuola di Ginevra* fino ai post-strutturalisti: abbiamo riproposto le tre principali assi metodologiche alle quali abbiamo cercato di rifarci (in misure differenti). La nostra posizione vuole palesarsi come equilibrata e volta ad accogliere differenti metodi di indagine. Confermiamo dunque che gli approcci metodologici citati non possiedono qui un carattere esclusivo, anzi sono stati il necessario ausilio per la creazione e il mantenimento di una posizione moderata e capace, ci auguriamo, di inserirsi in modo equilibrato tra varie correnti di pensiero individuando, senza alcuna logica di dibattito polemico, punti di contatto e i punti di divergenza, sempre nell’ottica della flessibilità e dell’apertura a nuovi appigli critici.

Pertanto, senza la pretenziosità di voler proporre un nuovo approccio o una nuova definizione (quasi impossibile tenendo conto che abbiamo trattato solamente alcune opere di due autrici di un determinato periodo storico), abbiamo comunque la volontà di definire, sulla base degli studi tematici e degli altri settori di critica letteraria seguiti, una nostra proposta di “tema” per come abbiamo inteso la solitudine e la violenza durante l’analisi dei testi petruševskiani e vasilenkiani e che potrebbe, ci auguriamo, essere utile per degli studi letterari futuri; la proposta è flessibile a critiche e a differenti soluzioni, proseguendo coerentemente la logica di equilibrio della nostra ricerca, evitando l’esclusione aprioristica di alcune teorie o lo sposare in modo preponderante un approccio rispetto ad un altro. Il risultato è una definizione che nasce dall’equilibrio moderato di vari spunti che ci hanno aiutato nella nostra indagine:

“Tema”: costante presenza essenziale (nel senso ontologico) che palesa al lettore l’invariante pensiero dell’autore nel momento dell’atto creativo, e che permea il tessuto di un’opera letteraria; tale presenza assomma i vari motivi narrativi interni, ed è correlata contemporaneamente agli elementi extra-letterari cui un autore fa riferimento più o meno volutamente nella narrazione, che si possono percepire nelle maglie del testo.

5. Solitudine e violenza in prose scelte di Ljudmila Petruševskaja.

5.1 Profilo biografico.

Ljudmila Stefanovna Petruševskaja nasce il 26 maggio del 1938 a Mosca, nel periodo delle famigerate purghe staliniane e di poco precedente lo scoppio del secondo conflitto mondiale. Il padre, Stefan Antonovič Petruševskij era un accademico marxista specializzato in studi filologici, membro della rivista “Nauka i religija”¹, e abbandonò la famiglia prima della nascita della figlia; la madre, Valentina Nikolaevna Jakovleva fu una redattrice, ed era figlia del celebre linguista e caucasologo Nikolaj Feofanovič Jakovlev (1892-1974). Il nonno materno di Ljudmila Stefanovna era così uno dei più esperti accademici e studiosi di lingue quali il cabardino, l’adighè e il ceceno, fu un noto poliglotta nonché inventore di alfabeti e grafemi per la fonetica caucasica, e discendeva a sua volta dall’antico casato nobiliare cosacco degli Andreevič-Andreevskij; sotto il regno di Nicola I, due suoi parenti furono arrestati con l’accusa di essere dei decabristi, tra cui un certo Jakov Maksimovič Andreevič (1801-1840) che fu condannato a 15 anni di lavori forzati nella Siberia centro meridionale (Buriazia), dove impazzì per poi morire in un ospedale psichiatrico².

Durante il regime sovietico, la famiglia di Ljudmila Stefanovna subì le repressioni politiche (tre parenti furono fucilati) e visse in uno stato di perenne pressione e terrore psicologici per possibili arresti o sparizioni, nonché di grave indigenza, arrivando a soffrire la fame. Nel 1943, in pieno conflitto bellico, la madre, con genitori e sorella si trasferì a Samara, (denominata Kujbyšev dal 27 gennaio 1935 al 25 gennaio 1990) e lasciò temporaneamente Ljudmila Stefanovna in un orfanotrofio, probabilmente per garantirle la sopravvivenza. Finita la guerra la famiglia tornò a Mosca, ma nel 1951 il nonno Nikolaj

¹ Si veda l’articolo biografico *Revoljucioner bez politiki*:

http://www.superstyle.ru/21may2014/po_petrushevski

² Ljudmila Petruševskaja ha risposto a varie domande sulla sua vita, annotando numerose informazioni preziose, per la rivista Snob; la fonte online è:

<https://snob.ru/profile/5286>

Jakovlev fu dichiarato un “nemico del popolo”: la sua vita si svolgeva in un’unica stanza di un appartamento in coabitazione, la *kommunalka*³, insieme alla figlia e, appunto alla nipote, sotto costante ostracismo pubblico, tensione domestica e povertà, che lo portò in breve ad impazzire. La giovane passava così intere giornate in biblioteca, luogo pubblico sicuro anche sotto lo stalinismo, e sicuramente più ameno della claustrofobica stanza del condominio comune.⁴

Tra il 1956 e il 1960 studiò giornalismo e si laureò presso l’Università di Stato di Mosca “M. Lomonosov” e lavorò come corrispondente della trasmissione “Poslednye izvestija” per la Vsesojuznoe Radio di Mosca e per altre riviste, tra cui “Krugozor”⁵. Si sposò con Evgenij Karat’jan ed ebbe il primo figlio, Kirill (1964), oggi capo redattore della rivista “Vedomosti”; subì la perdita del marito a causa di una paralisi terminale. Si risposò con il direttore teatrale Boris Dmitrevič Pavlov (mancato nel 2009), che le diede i figli Fëdor Pavlovič-Andreevič (1976), giornalista e conduttore televisivo, e la figlia Natal’ja Pavlova, cantante e musicista, solista del gruppo funk-rock “C.L.O.N.”. Intorno alla metà degli anni ’60, Ljudmila Petruševskaja iniziò a scrivere poesie e racconti; il primo fu *Takaja devočka* (*Una tale ragazza*, 1968) che fu però pubblicato solamente vent’anni dopo; soltanto la rivista pietroburghese “Avrora” tendeva a recepire le sue opere, così nel 1972 furono pubblicati i suoi primi due racconti, *Istorija Klarissy* (*La storia di Clarissa*) e *Rasskazčica*, (*La narratrice*) seguiti nel 1974 da *Seti i lovuški* (*Reti e trappole*) e *Čerez polja* (*Attraverso i campi*). Sono tuttavia casi isolati, infatti nel 1988 erano stati pubblicati solamente sei racconti, una pièce per bambini (*Dva okoška*, *Due finestrelle*) e alcune fiabe. Durante i circa sedici anni di

³ Vladimir Paperny, ha accuratamente illustrato la definizione di *kommunalka*; riportiamo qui alcuni passi: “Communal apartments emerged as a result of revolutionary residential redistribution, begun to 1917, to requisition apartments of the wealthy so as to provide for the needs for the poor. Lenin’s formula (echoing that of Friedrich Engels) defined a wealthy apartment as one in which the number of rooms equaled or exceeded the number of people permanently residing there. Accordingly, all available living space, regardless of its quantity, location, and sometimes even of the presence of wall partitions, was divided into equal slices of floor area corresponding to the norm of 10 square metres per adult and child up to 2 years of age, and 5 square metres for each child aged from 2 to 12. By 1924, this norm had decreased to 8 square metres regardless of age. By the end of the 1920s, about 60 per cent of the population lived in communal apartments.”, in *Encyclopedia of Contemporary Russian Culture*, ed. T. Smorodinskaja, K. Evans-Romaine, H. Goscilo, 2007, New York, Routledge, p.121.

⁴ Si veda la voce “Ludmila Petrushevskaya” ad opera di H. Goscilo, all’interno di, M. Balina, M. Lipovetsky, *Russian Writers since 1980, Dictionary of Literary Biography*, Gale, 2004, p.221.

⁵ Dal sito ufficiale dell’autrice:

<http://petrushevskaya.ru/content/biografiya>

silenzio editoriale a causa del rifiuto da parte delle case editrici di pubblicare le sue opere, Ljudmila Petruševskaja non solo non interrompe la sua attività, ma anzi realizza celebri opere teatrali (con relative rappresentazioni clandestine) quali *Uroki muzyki* (*Lezioni di musica*) e *Čincano* (*Cinzano*) del 1973, *Ljubov'* (*Amore*) del 1974, *Tri devuški v golubom* (*Tre ragazze vestite d' azzurro*) del 1980 e *Kvartira Kolombiny* (*L'appartamento di Colombina*) del 1981⁶. Nel 1988, con il consenso dell'Unione degli scrittori venne pubblicato il suo primo libro, *Bessmertnaja ljubov'* (*Amore immortale*), con un tiratura di 30.000 copie. Tra il febbraio e l'agosto del 1991 fu indagata per aver insultato Michail Gorbačëv in una lettera di supporto al popolo lituano contro l'invasione sovietica attuata con carri armati, ma poi il caso fu chiuso per le dimissioni del presidente.⁷

Prolifica autrice di racconti, fiabe, romanzi, *povesti* e pièces teatrali, è con il crollo del regime sovietico che le sue opere trovano definitivamente il consono e meritato spazio nel panorama del mercato editoriale letterario russo. Nell'odierna Federazione Russa viene regolarmente pubblicata e nel mondo le sue opere di prosa e di teatro sono tradotte in oltre 20 lingue. Ljudmila Petruševskaja ha raccolto numerosi riconoscimenti, tra i quali vale la pena di ricordare: i premi letterari delle riviste "Novyj mir" (1995), "Oktjabr' ", (1993, nel 1996, 2000), "Znamja" (1996) e "Zvezda" (1999); il premio Triumf (2002), il premio Bunin (2008), il Premio Statale della Federazione Russa (2002) e il World Fantasy Award (2009). Attivissima sulla scena letteraria, teatrale, musicale ed artistica (è anche acquerellista), alterna spettacoli di recitazione o canto all'attività di scrittrice in Russia e in molti paesi europei ed extraeuropei. Vive a Mosca.

⁶ Si veda, a questo proposito, la voce "Ljudmila Petrushevskaja" in *Russkie pisateli 20 veka. Biografičeskij slovar'. Redaktor. P. A. Nikolaev, Moskva, Naučnoe izdatel'stvo "Bol'saja Rossijskaja Ėnciklopedija", izd. "Randevu-Am", 2000, p.551.*

⁷ <http://petrushevskaya.ru/content/biografiya>

5.2 *Amore immortale* e *Monologhi*: che disgrazia, l'amore!⁸

Varie antologie si sono succedute negli anni per cercare di comprendere il *corpus* (o una parte) dei racconti di Ljudmjla Petruševskaja; solo in alcuni casi si è scelto come criterio associativo la tematica dei suddetti, infatti tali raccolte hanno un carattere piuttosto vario e raccolgono gruppi di narrazioni eterogenee che l'autrice ha composto in anni differenti, dagli anni '70 in poi. A questo proposito vale la pena di ricordare almeno *Il mistero della casa* (*Tajna doma*, Mosca: Sankt Petersburg, "Kvadrat", 1995) e *Il ballo dell'ultimo uomo: povesti e racconti* (*Bal poslednego čeloveka: povesti i rasskazy*, Mosca, Lokid, 1996). Inoltre, come fonte primaria abbiamo l'opera completa (*Sobranie sočinenii v piati tomac*, Mosca, AST, 1996) dove si può avere una panoramica letteraria sull'opera petruševskiana, comprendente prose, poesie e pièces teatrali. In realtà molti di questi racconti si possono suddividere in due gruppi: tra il 1970 e il 1980, in piena epoca brežneviana la censura aveva concesso alla scrittrice la pubblicazione su riviste di soli pochi racconti, bloccandone altri considerati troppo negativi a causa dell'eccessivo e crudo realismo, prediligendo invece il genere delle favole; la schiettezza provocatoria ed ironica con cui la Petruševskaja ammantava i suoi testi era in generale proibita, soprattutto in un periodo storico in cui si cercava di evitare la formulazione di statistiche su crimini, violenza domestica, alcolismo, malattie e illegalità.⁹

La prima raccolta di trentuno racconti, composta dalla Petruševskaja e intitolata *Bessmertnaja liubov'* (*Amore immortale*), risale al 1988. Tra il 1982 e il 1988, grazie alle maglie censorie leggermente più blande, la scrittrice riesce a pubblicare dodici testi che poi confluiranno nella suddetta raccolta; essi sono: *Bessmertnaja liubov'* (1983), *Čerez polja* (*Attraverso i campi*, 1983), *Junost'* (*Giovinezza*, 1987), *Udar groma* (*Il fragore del tuono*, 1987), *Milaja dama* (*La dolce dama*, 1987), *Djadja Miša* (*Zio Miša*, 1987), *Tëmnaia sud'ba* (*Un destino*

⁸ Il titolo vuole essere un richiamo letterario alla commedia in versi *Gore ot uma* (Che disgrazia l'ingegno!) del drammaturgo, poeta e diplomatico A. Griboedov (1795-1829).

⁹ Di questo ne parla I. Norton, nella sua recensione al libro *There Once Lived a Woman Who Tried to Kill Her Neighbor's Baby* by Ludmilla Petrushevskaya (trans. Keith Gessen and Anna Summers), Penguin Books, 2009, intitolata *Truth through Fairy Tale: Despair and Hope in the Fiction of Ludmilla Petrushevskaya*, p. 226

oscuro, 1987), *Elegija* (*Elegia*, 1987), *Bednoe serdce Pani* (*Il povero cuore di Panja*, 1988), *Gripp* (*L'influenza*, 1988), *Ali-Baba* (*Alì Babà*, 1988), *Takaja devočka* (*Una tale ragazza*, 1988). Faremo riferimento alla testo *Bal poslednego čeloveka* (*Il ballo dell'ultimo uomo*), in quanto i racconti che andremo ad analizzare sono divisi da una titolazione che tiene conto del contenuto e delle tematiche narrative: la raccolta si compone infatti di varie sezioni (*Bessmertnaia ljubov'*, i *Monologi*, i *Rekviemy* e le *Pesni vostočnych slavjan*) che ci hanno permesso non solo di attingere alcuni dei racconti dal nostro punto di vista maggiormente esemplificativi della persistenza del tema della violenza e della solitudine, ma anche di suddividere naturalmente le sezioni del capitolo seguendo le sezioni dei racconti petruševskiani, dimostrando così la capacità di giocare a livello eterogeneo su più generi letterari da parte dell'autrice.

A dominare la scena sono i reconditi sentimenti delle figure quasi sempre femminili, le quali agiscono tra splendori e miserie della quotidianità russa. Ljudmila Petruševskaja evoca, tratteggia, abbozza delle narrazioni brevi, (quasi dei micro racconti in alcuni casi), che lascia chi le legge con un misto di impellente curiosità ed impazienza per un proseguo che non solo non ci sarà, ma che anzi sembra volutamente essere lasciato all'immaginazione dei lettori da parte dell'autrice. La precisa caratterizzazione delle protagoniste di questi racconti ci mette di fronte al fatto che anti eroi-periferici in contesti urbani e sociali marginali possano assurgere a ruolo centrale ed epifanico; una parte della critica ha proposto, pur con chiari distinguì, un paragone tra il lavoro della Petruševskaja e la tradizione solženiciana (Adlam 2005: 73) di rappresentare a livello morale un microcosmo di *byt* antiestetico e privo di moralità; tuttavia una differenza esiste, ed legata all'utilizzo della rappresentazione del *byt*: esso risulta non vincolato a precise, oculare e feroci denunce politiche tipiche della *lagernaja proza* (la letteratura dei campi di prigionia), bensì al freddo asettico e cronachistico *trend* della *drugaja proza* la quale, attraverso le opere di numerose scrittrici, tende a descrivere e a raccontare in modo sicuramente poco empatico le difficoltà e gli orrori della vita domestica quotidiana (per lo più femminile):

Byt as developed by these women writers a few years from Solzhenytsin's debut work was, by contrast with the dissident movement was [...] used [...] to describe the pretty hardship of everyday domestic life (Adlam 2005: 73).

Così l'opera petruševskiana si differenzia e si discosta da quella di scrittori particolarmente aspri e duri nel loro dissenso politico quali Anatolij Rybakov (1911-1998), Andrej Platonov (1899-1951), o Aleksandr Solženicyn (1918-2008) nel senso che, dalla letteratura della dissidenza, essa non prende né l'intento fermo e costante di denuncia delle uccisioni di massa o delle sparizioni durante il regime, né l'intento didattico - didascalico di insegnare a vivere dopo aver subito le angherie del regime staliniano: alla Petruševskaja interessa dimostrare, portare alla luce, e far riemergere le realtà sordide ed irrimediabili di svariate individualità descritte nei suoi racconti; personaggi fragili, deboli (fisicamente e mentalmente) e marginali, il tutto mantenendo sempre uno sguardo cronachistico che non cela affatto la mancanza di empatia.

In questo modo l'opera della scrittrice si pone in una posizione estremamente particolare, prendendo in parte le distanze sia dalla letteratura della dissidenza sia dai canoni rigidissimi del Realismo Socialista: infatti nei suoi scritti si trovano tematiche "da denuncia", ma mancano gli strali dei veri dissidenti; il *byt* sovietico è narrato, ma non è affatto presentato come il "radioso avvenire"; siamo in una sorta di limbo letterario che, se possibile, accentua maggiormente lo sconcerto nei lettori. I protagonisti delle opere petruševskiane sono, in ordine sparso, ragazze-madri, giovani donne indifese, padri e madri di famiglia, donnaioli, prostitute. Ed è in tale promiscuità che i sentimenti, con l'amore come elemento centrale, prendono vita, quasi fossero una sorta di doppio personaggio, prendendo però delle strade che conducono quasi sempre alla solitudine e in alcuni casi, alla violenza; i racconti di Ljudmila Petruševskaja presentano dunque al lettore un'ampia varietà di soggetti immersi in tematiche domestiche e quotidiane che richiamano sicuramente la prosa del moscovita Jurij Trifonov (pensiamo ad opere quali *Obmen, Lo scambio*, del 1969, e il cosiddetto 'ciclo moscovita' uscito tra il 1970 e il 1976 e composto da: *Predvaritel'nye itogi, Bilanci provvisori, Dol'goe proščanie, Un lungo addio, Drugaja žizn', Un'altra vita* e la celeberrima *Dom na naberezhnoj, La casa sul lungofiume*) e un

certo “*пошлый быт*” di čekoviana memoria¹⁰, ma qui l'autrice aggiunge anche giustapposizioni di misticismo, orrore, colpi di scena, scandali. Compaiono segmenti di vite frammentate, spezzate, distrutte, irrealizzate; il *byt* della *drugaja proza* petruševskiana è un'onnipresente quotidianità allucinante ed allucinata, composta da esistenze ammirevoli oppure tragiche e drammatiche, amori immaginari, impossibili, assurdi, eppure addirittura immortali (Adlam 2005: 73).

Sally Dalton-Brown sottolinea come la particolare tipologia della “famiglia infelice”, lacerata da sentimenti malati, sia centrale:

[...] the reader sees Petrushevskaja's trademark interest in a complex and unhappy family type
[...] This Petrushevskian 'type' is revealed in two guises, either as a romantic and passive victim of doomed love, or as a strong woman, and often a combination of both.”¹¹

Effettivamente la condizione delle protagoniste e le loro conseguenti azioni sono legate in modo pressoché inscindibile ai sentimenti, potremmo dire che il raziocinio femminile soggiace al cuore, con esiti però alquanto positivi:

In defining her heroine, the author emphasizes three particular aspects of construction: the use of mixed genres, a focus on psychological perversity, and a plot, often harrowing, which centres on failed relationships (Dalton-Brown 2000: 26).

A noi interessa capire come il tema della solitudine e della violenza siano presenti in questi racconti e, analizzandoli, scopriamo che non solo la solitudine è incombente, ma anzi si rende palese agli occhi dei lettori come l'ordito che porta ad una raffigurazione straziante delle vicende. Ne prenderemo in esame alcuni che ci sembrano basilari, ed evidenziamo come il concetto post-strutturalista di *invariantnaja tema* proposto da

¹⁰ Riportiamo a questo proposito un passo critic tratto da S. Boym, *Common Places. Mythologies on everyday life in Russia*, Harvard University Press, 1994, p.54:

(...) in Chekhov's stories the pursuit of domestic happiness often turns into a pursuit by *poshlost'*. In contrast to Tolstoy's conception, family life in Chekhov is not a site of a spiritual rebirth but the cradle of banality. Chekhov's stories are mostly about two kinds of common unhappiness: those in which the romance was possible but was never consummated because of stifling the daily routine, and those in which the romance was consummated and the protagonists have to escape the stifling inertia of the happy ending.

¹¹ S. Dalton-Brown, *Voices from the Void. The Genres of Liudmila Petrushevskaja*. New York, Berghanh Books, 2000, p.26.

Žolkovskij e da Ščeglov, il concetto di “tema” di Frye e la proposta di Ceserani espressi nel precedente capitolo, saranno lo strumento con il quale condurremo la nostra indagine.

5.2.1 *Il belvedere*: caleidoscopio di frustrazioni e ossessioni

Smotrovaja ploščadka (*Il belvedere*) è un racconto del 1982, e il protagonista maschile Andrej è rappresentato come un dongiovanni che: [...] во всех случаях шел напролом [...] ¹² [...] andava sempre dritto allo scopo [...] ¹³ È interessante notare il rapporto che Andrej ha con Mosca, e in particolare con la Collina dei Passeri: Petruševskaja introduce delle immagini che rappresentano la capitale russa come metafora del corpo e del cibo, con il giovane che appare come un affamato che divora simbolicamente non solo il più bel panorama moscovita con gli occhi ma anche, a livello sessuale, ogni sua nuova conquista; la metropoli come un gigantesco simbolo corporale da possedere e da conoscere, e le donne, gli oggetti, componenti individuali degli stessi desideri del protagonista:

Смотрите, постепенно не то чтобы город уходит в него, нет, это Андрей надвигает все дальше себя на город, поглощение идет само собой, а разум свободен [...] актом пожирания все новых улиц и переулочков [...] и матрона с ее непередаваемо крупной грудью [...]– это матрона отплывает вовнутрь, поглощенная Андреем вместе с ее пятикомнатной квартирой, мужем [...] (Petruševskaja 1996: 143-144)

Guardate, non è che la città penetri in lui piano piano, no, Andrej incombe su di lei, è come se la inghiottisse involontariamente, la sua mente è libera [...] con l'atto di divorare sempre nuove vie e viuzze [...] e la matrona cosciente del valore del suo seno [...] veleggia, inghiottita da Andrej insieme al suo appartamento di cinque stanze, al marito [...] (Petruševskaja 1990: 11-12)

Ma ecco, tutto questo è un monologo che, come ci dice l'autrice, viene attribuito ad Andrej; egli invece appare come una persona all'apparenza normale, ma alcune spie linguistiche legate alla scelta di aggettivi, fanno capire al lettore che ci troviamo di fronte ad una personalità complessa, con tratti di ambigua frustrazione ed ossessione, elementi che torneranno durante il proseguo della narrazione.:

¹² L. Petruševskaja, *Bal poslednego čeloveka*, Moskva, Lokid, 1996, p.142.

¹³ L. Petruševskaja, *Amore immortale*, trad. di Claudia Sugliano, Milano, Mondadori, 1990, p.11.

[...] нормальнейший человек, без отклонений [...] стало быть, Андрей, мужчина, каких мало, вечно ходит, как бы отравленный своей репутацией, когда молва опережает его появление и девушки млеют, не в силах сопротивляться уготованной им на ближайшую неделю судьбе, ибо больше недели Андрей всего этого не выносит и с нетерпением рвет. [...] вес ритуал со смотровой площадкой [...] теряет в своей торжественности и нежности (Petruševskaja 1996: 145).

[...] persona normalissima, senza deviazioni [...] dunque Andrej era un uomo come ce n'erano pochi, ma era perennemente avvelenato dalla propria reputazione: quando la fama precedeva la sua comparsa le ragazze si illanguidivano senza aver la forza di resistere al destino che le attendeva per la settimana seguente. (Andrej non resisteva più di una settimana, il settimo giorno troncava spazientito.) [...] il rituale con il belvedere [...] perdeva di solennità e di grazia (Petruševskaja 1990: 13-14).

E qui ci troviamo di fronte ad uno dei temi centrali di questo racconto, ossia l'ambigua mascolinità di Andrej, da un lato *tombreur de femmes* dall'altro personaggio disincantato e quasi schifato da questo mondo, sempre alla ricerca di una felicità superiore, con un atteggiamento di snobismo voyeurista che lo porta ad essere visto anche come poco virile. Una certa critica, studiando tale racconto dal punto di vista della sessualità, ha notato che, oltre alla presenza di un personaggio sessualmente ambiguo come Edik (collega di Andrej, probabilmente bisessuale), il protagonista Andrej è sia "victor" che "victim" (Dalton-Brown 2000: 26) e che inoltre le sue parole mostrano da un lato la sua insoddisfatta e morbosa volontà lasciva di conquistatore eterosessuale (Adlam 2005: 86), dall'altro un disincanto e un comportamento da dandy decadente effeminato. La novella è stata perciò vista come un importante esempio di quel tipo di prosa petruševskiana in cui attraverso una rappresentazione esplicita e insistente delle forze del desiderio eterosessuale continuamente bloccato o non del tutto soddisfatto, si arriva alla parvenza di altre forme di desiderio, non palesi e chiare, ma comunque presenti (Adlam 2005: 91). La solitudine invece trascende le ambiguità e i gusti sessuali e ammantava l'intero racconto; Andrej non possiede una vera e propria famiglia, bensì : [...] была у него так называемая мама: мама моего друга и моя названная мама и мой названный отец [...] (Petruševskaja 1996: 150);

[...] la famiglia della sua cosiddetta mamma “la mamma del mio amico, la mia mamma e il mio papà adottivi”(Petruševskaja 1990: 18).

Se poi consideriamo il rapporto quasi morboso con la città di Mosca, possiamo affermare che la solitudine interiore del protagonista, si estrinseca con una sorta di complesso di Edipo per una madre vera mai incontrata, e personificata da Andrej nel complesso intrico di vie, strade, viottoli e vicoli della capitale russa:

[...] тут не женщина была бы кстати, а всё тело города, весь его гигантский организм, неподвластная его в целом душа и сокровенные переулочки Кропоткинской с барскими усадьбами, [...] с девочками, прогуливающими собак [...] (Petruševskaja 1996: 148).

[...] non gli bastava più una donna, ma tutto il corpo della città, tutto il suo gigantesco organismo, la sua anima che non era ancora completamente in suo potere, i vicoli segreti intorno alla Kropotkinskaja, con le ville padronali [...] e le ragazze che portavano a passeggio i cani [...](Petruševskaja 1990: 16).

Nella descrizione tanto si vede la volontà fagocitante di Andrej, tanto si percepisce il suo isolamento, il suo desiderio di compagnia, ed anche il suo isolamento: in questo testo la Petruševskaja non presenta termini legati espressamente alla solitudine, ma attua un procedimento acuto: ne parla attraverso sostantivi che dimostrano il contrario, la grandezza, l'enormità, la folla. Ecco dunque che parlare di Mosca come di un elemento dotato di un enorme corpo cui Andrej aspira, significa paradossalmente indicare quanto il protagonista sia solo, essendo arrivato a tali assurdi e malati desideri. Accanto a lui nella narrazione compaiono le figure femminili di Artemide e Lid'ka; la prima [...] длинной, прекрасной, юной [...] (Petruševskaja 1996: 151) [...] lunga, bellissima, giovane [...] (Petruševskaja 1990: 19), la seconda invece: [...] проворной, легкой, нежной, некрасивой [...] (Petruševskaja 1996: 152) [...] agile, leggera, delicata, non bella [...] (Petruševskaja 1990: 20). L'amore infelice e impossibile colpirà entrambe, Andrej partirà per un lontano istituto di ricerca e così, all'orizzonte restano loro due, entrambe sole: Artemide si illude e, nonostante la sua bellezza, non riceve l'amore da parte di Andrej (torna l'elemento della sessualità contorta del protagonista, che non sembra interessato ai tratti avvenenti nel corpo femminile), Lid'ka invece si fa umiliare dall'ambiguo e viscido Edik, personaggio

carico di turbamenti bisessuali. Il racconto termina con una crudele affermazione del narratore extradiegetico, carica di tutto il peso dei sentimenti patiti dalle protagoniste:

[...] а все таки болит сердце, все ноет оно, все хочет отмщения. За что, спрашивается, ведь трава растет и жизнь неистребима вроде бы. Но истребима, истребима, вот чем дело (Petruševskaja 1996: 166).

[...] il cuore fa male, continua a far male e chiede vendetta. L'erba cresce e la vita sembra incapace di estinguersi. Può estinguersi...Può estinguersi: ecco il problema (Petruševskaja 1990: 30).

L'inquietudine che colpisce chi legge, è legata al fatto che attraverso questa conclusione l'autrice vuole rendere evidente come la vita stessa, quella che viene solitamente considerata come un eterno ciclo, può interrompersi, spezzarsi, perdersi; se la vita naturale ha un suo *continuum*, le umane vicende composte di sentimenti (in questo caso negativi) possono bloccare e distruggere la vita stessa dei protagonisti. L'erba estinta rappresenta dunque la sconfitta dei sentimenti di tutti i protagonisti di questa amara vicenda, nella quale non esistono né vincitori (come voleva essere Andrej) né vinti.

5.2.2 *Il paese dei sogni: l'incubo del byt*

Un secondo racconto che per la nostra indagine è assolutamente emblematico e rappresentativo è *Strana*, tradotto in italiano con *Il paese dei sogni* (Petruševskaja 1990: 90). Ljudmila Petruševskaja compone delle narrazioni che a volte non superano le due o tre facciate, tuttavia per il materiale descrittivo e tematico in esse contenuto, esse appaiono più come:

Chekhovian "little novels" [...], so that when readers enter the tale, they immediately encounter a discrepancy between the intensity of the text, the depth and horror of the events described, and the brevity, fragmentation, and laconicism employed in their depiction. Petrushevskaja's texts, apparently so mundane, even banal in their reticent recounting of domestic incidents and compressed lives, represent plenitude within a deliberately curtailed form, and reduce the player in these dramas to the status of depersonalized event, static object, no more than an adjunct to narrative momentum (Dalton-Brown 2000: 170).

Il racconto *Strana*, tradotto in italiano come *Il paese dei sogni*, nonostante non offra né una ricca descrizione del contesto, né nomi o date, rappresenta un'immagine cardine di cosa significhi un determinato tipo di solitudine che affligge molte delle donne russe descritte dalla Petruševskaja; la nostra analisi procederà in modo schematico per vari punti, al fine di rendere il più possibile chiara ed evidente la struttura interna del testo, nonché gli elementi espressivi e gli strumenti semantici utilizzati dall'autrice.

A livello narratologico si possono individuare sei sequenze o segmenti, le prime due di tipo *misto* (dove si mescolano scopi differenti, nel primo caso troviamo una commistione di fase *riflessiva* e fase *descrittiva*, nel secondo di fase *descrittiva* e fase *narrativa*), la terza, la quarta e la quinta di tipo *narrativo*, per poi arrivare all'ultima, nuovamente *mista* ed identica alla prima: in questo modo, pur con un prodotto piuttosto breve, l'autrice riesce a presentare differenti porzioni di narrazione, che qui di seguito esemplifichiamo a livello schematico:

1. Sequenza *mista*: vi si trovano pensieri e meditazioni attraverso la voce stessa narrante, ma l'apparente staticità testuale viene messa subito in moto dalla chiara descrizione della protagonista, la madre alcolizzata.
2. Sequenza *mista*: l'azione narrativa è rallentata dalla descrizione della seconda protagonista, la figlioletta, ma lo sviluppo dell'azione è comunque portato avanti attraverso il racconto delle loro azioni abituali.
3. Sequenza *narrativa*: La pur breve trama è portata avanti dalla narrazione della vita passata delle due protagoniste rispetto al presente, con la presentazione di una figura maschile al loro fianco, e la successiva dissoluzione del già precario equilibrio familiare.
4. Sequenza *narrativa*: tale segmento racconta l'attuale situazione della giovane donna protagonista, in riferimento alla cerchia di conoscenti nella società; risulta esclusa ed isolata, quasi un paria.
5. Sequenza *narrativa*: la narrazione continua con la registrazione degli eventi di come la bambina vive la propria situazione di abbandono da parte della madre alcolizzata.

6. Sequenza *mista*: Tornano le riflessioni da parte della narratrice, fino alla descrizione finale di come madre e figlia passino le notti.

I personaggi principali del racconto *Strana* sono due, una madre sola e alcolizzata, e la sua placida e sommessina bambina. Il loro ingresso nella narrazione avviene mediante la presentazione di Ljudmila Petruševskaja, con delle domande poste a sé stessa e al lettore, di carattere universale e connotate di forte drammaticità:

Кто скажет, как живет тихая, пьющая женщина со своим ребенком, никому не видимая в однокомнатной квартире. Как она, каждый вечер, как бы ни была пьяной, складывает вещишки своей дочери для детского сада, чтобы утром все было под рукой. (Petruševskaja 1996 ed. AST: 29)

Chi potrà raccontare come vive con la sua bambina in un monolocale, non vista da nessuno, una donna riservata, che beve. Come ogni sera, per quanto ubriaca, sistemi quel che serve alla figlia per l'asilo, perché al mattino tutto sia a portata di mano (Petruševskaja 1990: 90).

Chi narra si domanda dunque quale possa essere la routine di azioni e pensieri di questa giovane donna, ma si capisce fin da subito che non c'è possibilità di salvezza; essa conduce un'esistenza allucinata tra lunghissime ubriacature intervallate soltanto o dal disporre ciò che serve per la figliuola all'asilo, o dal dormire con lei durante le lunghe e buie notti. La domanda della narratrice è dunque retorica e senza soluzione, nessuno potrà mai raggiungere e cogliere gli intimi pensieri di un'anima così dannata. Si osserva la presenza anche di due *antagonisti* all'interno del racconto, ossia l'ex marito della giovane donna e la sua nuova moglie: contrastano non solo la vita di madre e figlia, ma minano con il loro comportamento anche le già deboli fondamenta dell'animo delle due protagoniste, che precipitano rispettivamente, nell'abuso di alcool e nell'auto-isolamento protettivo, tipico dei bambini piccoli lasciati soli.

Nel testo vediamo come tutto ciò è presentato con poche lapidarie parole, che fanno emergere un drammatico senso di inattività.

[...] блондин ходил у ней в мужьях, а потом все схлынуло, вся прошлая жизнь и все прошлые знакомые. Теперь приходится выбирать те дома и те дни, в которые яркий блондин не ходит в гости со своей новой женой, женщиной, говорят, жесткого склада, которая не спускает никому ничего (Petruševskaja 1996 ed. AST: 30).

[...] il biondo le faceva da marito [...] ma poi tutto è scomparso: tutta la vita, i conoscenti di un tempo. Ora deve scegliere le case e i giorni in cui il biondo appariscente non capita in visita con la sua nuova moglie, una donna dal cuore duro che non perdona niente a nessuno (Petruševskaja 1999: 90).

L'andamento narrativo del racconto, seppur brevissimo - poco più di una pagina - è incentrato sul tentativo di creare una crescente inquietudine e un drammatico sgomento in chi legge; se l'*incipit* presenta una *prolessi* che anticipa retoricamente il futuro delle infauste protagoniste, le restanti sezioni del racconto precedentemente individuate sono invece costruite sull'*analepsi*, al fine di costruire e di ricostruire il passato di madre e figlia, presentando le figure degli *antagonisti*, e della parabola discendente della donna, che nella solitudine arriva scegliere come unica compagnia l'alcool.

Tale racconto non presenta una coincidenza tra *fabula* ed *intreccio*, poiché i piani cronologici sono volutamente alterati dalla Petruševskaja, la quale mescola sapientemente attualità e passato delle giovani protagoniste; ciò permette di percepire una crescente suspense narrativa fino al *climax* finale.

Inoltre l'*intreccio di rivelazione* del racconto porta a rendere nota ai lettori la cronica e drammatica situazione di madre e figlia, risposta alle domande dell'*incipit* prolettico.

Non essendoci una convergenza tra *fabula* ed *intreccio*, nel breve racconto petruševskiano manca anche una convergenza tra le due categorie narratologiche di tempo: così *tempo della storia* e *tempo del racconto* differiscono tra di loro, con il primo a rappresentare uno spaccato di vita delle protagoniste, e il secondo che, misurando lo spazio reale dedicato al racconto della storia, riassume in poco più di una pagina un periodo non meglio precisato di vita coniugale e i successivi momenti di solitudine.

Il *ritmo* interno di *Strana* è ondivago, la Petruševskaja dosa con capacità le pause descrittive, le analisi e le ellissi, in modo tale da ottenere sospensioni ed accelerazioni ritmiche in una narrazione pur breve e serrata; tale alternanza si ripercuote anche sulle

sequenze testuali già individuate: dinamiche quando sono miste, statiche invece quando a prevalere sono descrizioni e riflessioni che l'autrice si pone sulle protagoniste.

I tempi verbali utilizzati dalla Petruševskaja sono il presente ed il passato sia per le azioni della madre che della figlia; a livello narratologico possiamo dunque definirle come *singolative*, o *azioni di primo piano*, che concorrono allo sviluppo del racconto; nella forma passata inoltre, molte forme verbali chiave sono di aspetto perfettivo (*soveršennyj vid*), che all'atto della lettura o dell'ascolto del racconto, rendono in modo ancor più evidente l'elemento aspettuale del "cambiamento", della singolarità dell'episodio, contribuendo all'andamento narrativo. L'alternanza non casuale di verbi al presente e verbi perfettivi alla forma passata per le azioni singolative, adduce al seppur breve tessuto testuale di *Strana*, un carattere narrativo in cui i cambiamenti repentini, le sorprese, gli stravolgimenti (in questo caso delle esistenze delle due protagoniste) siano immediatamente colti dal lettore o dall'ascoltatore; per chiarezza proponiamo un esempio di quanto affermato:

[...] как живет [...] женщина [...] Дочь [...] тихо играет [...] мать пьет [...] Потом они обе укладываются [...] а потом все схлынуло [...] И вот мать [...] ждет [...] потом все упростилось [...] (Petruševskaja 1996 ed. AST: 30)

[...] come vive [...] una donna [...] La figlia [...] gioca in silenzio [...] la madre beve [...] Poi se ne vanno a dormire [...] ma poi tutto è scomparso [...] E così la madre [...] aspetta [...] poi tutto era venuto da sé [...] (Petruševskaja 1990: 90).

Il *flashback* sulla precedente vita familiare delle due protagoniste in compagnia di un uomo che le ha poi abbandonate nella più completa indifferenza per rifarsi una vita, è il segmento narrativo che la Petruševskaja pone circa al centro del racconto, al fine di renderlo strumento di congiunzione con il resto della storia. La cosiddetta *sfasatura temporale* che si viene a creare è di tipo *parziale*, poiché l'autrice inizia a narrare *in medias res* per poi recuperare linearmente il passato.

In uno studio inerente la poesia *L'infinito* di Giacomo Leopardi, Jurij Lotman afferma che in un testo si possono individuare: “due sfere nettamente separate: lo spazio interno e lo spazio esterno”¹⁴.

In *Strana* lo spazio descritto ha una valenza semico-simbolica molto forte, e si distingue per essere un'immagine concreta dello stato d'animo delle due giovani protagoniste. Nello specifico, a predominare è lo spazio chiuso, ristretto, piatto; non a caso a livello semantico la Petruševskaja utilizza espressioni composte da sostantivi e aggettivi connotati in questa direzione, quali: “в однокомнатной квартире”, “для детского сада”, “на полу”, “за столом” (Petruševskaja 1996 ed. AST: 29) (“in un monolocale”, “per l'asilo”, “sul pavimento”, “al tavolo” (Petruševskaja 1990: 90)); l'infausta vita della giovane madre e della bambina si protrae all'interno del misero ed opprimente monolocale e in un asilo, tra ubriacature e giochi in solitudine. A ciò corrispondono delle spie di spazi aperti caratterizzati però in modo sempre negativo: “по морозу”, “в темноте”, “по темной морозной улице”(Petruševskaja 1996 ed. AST: 29-30). Non è presente alcuna fonte di luce, ma soltanto una tenebrosa persistenza che rende ancora più inquietante la lettura del testo, e che infonde in chi legge una sensazione di incipiente minaccia per le due protagoniste, alla mercé del buio. Tale oscurità è il legame dello spazio narrativo del racconto: si ritrova non solo all'interno del monolocale, ma anche in strada, finanche nell'animo di madre e figlia; la donna viene tratteggiata come: “riservata”, “ubriaca”, la piccola come “indolente”, “pallida” e “fragile” (Petruševskaja 1990: 90). Così come le loro azioni sono circoscritte e incatenate da un'idea di chiusura opprimente:

Дочь обычно тихо играет на полу, пока мать пьет за столом или лежа на тахте. [...] а потом все упростилось, все пошло само собой, потому что не все ли равно девушке, чай ли пьет мать или лекарство. [...] (Petruševskaja 1996 ed. AST: 30)

La figlia, come sempre, gioca in silenzio sul pavimento, mentre la madre beve seduta al tavolo, oppure coricata sull'ottomana. [...] poi tutto era venuto da sé; perché in fondo per la bambina faceva davvero lo stesso che la mamma bevesse il tè o una medicina. [...] (Petruševskaja 1999: 90)

¹⁴ Ju. Lotman, B. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, Bompiani, 2001, p.19.

Quest'immagine cruda, amara e mesta, colpisce in modo indelebile e raccoglie attorno a sé in modo eliocentrico tutto il resto della narrazione.

In *Strana* Ljudmila Petruševskaja gioca sull'ambiguità di significato di due categorie: spazio chiuso e spazio aperto; il primo non è certo un luogo di sicurezza e di protezione, bensì appare come ambiente di oppressione, mestizia e obnubilamento. Il secondo, parimenti, non rappresenta affatto la libertà dallo spazio dell'appartamento, bensì aggredisce madre e figlia ogni mattino con le sue tinte tenebrose e con le strade che appaiono più come anfratti minacciosi che non lunghe parallele verso la luce, verso la libertà, lontano dall'alcool e dalla solitudine.

Proseguendo a livello narratologico la nostra analisi, all'interno del racconto individuiamo le seguenti tre figure:

- *Narratore*: chi racconta la vicenda e si pone le angosciose domande sulla sorte delle protagoniste nell'*incipit* e nell'*explicit*, non necessariamente coincide con l'autrice. Ljudmila Petruševskaja rimane nascosta, ma il suo punto di vista e le sue riflessioni vengono portate in scena dalla generica ed universale voce narrante.

- *Autore implicito*: il modello di scrittrice desunto dal testo dai lettori reali, che si fanno un'idea di chi ha progettato il racconto *Strana*; la voluta ambiguità circa la non coincidenza tra autore e narratore, lascia i lettori con la sensazione di trovarsi sì di fronte alla possibile voce petruševskiana, ma anche ad un grido di denuncia ancora più universale.

- *Lettore implicito*: sicuramente il narratore si rivolge non soltanto ad un pubblico femminile capace di cogliere le sfumature di dolore dell'animo della protagonista, ma anche ad un più vasto pubblico maschile per porre in primo piano una situazione scabrosa e degradata, emblema di una realtà neppure troppo rara in ambito sovietico; in questo senso possiamo leggere la figura del "biondino", quale cuneo distruttivo dell'unione familiare.

Soffermandoci sulla figura del narratore all'interno del racconto, lo possiamo definire di *primo livello* in quanto è grazie alla sua voce che cogliamo la storia; esso inoltre si può identificare come un *narratore onnisciente eterodiegetico palese*: l'esistenza della madre e della

giovane figlia sono sì raccontate in terza persona, ma con sapienti interventi all'interno della vicenda; si esprimono giudizi, commenti, ma soprattutto vengono poste delle domande che si insinuano nell'animo di chi legge.

Ljudmila Petruševskaja in questo breve racconto utilizza non solo la terza persona del *narratore onnisciente eterodiegetico*, ma anche la tecnica del cosiddetto *discorso diretto legato*, con la quale la voce narrante riporta azioni verbali e fisiche delle protagoniste.

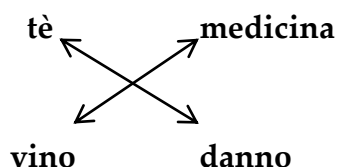
La voce narrativa di questo testo è tipica e caratteristica della strategia petruševskiana verso i lettori: non ci troviamo di fronte ad un canonico eroe lirico, e neppure ad una tradizionale "fabula"; come è stato notato dalla critica abbiamo invece un'autorevole voce capace di trasmettere e di raccontare più cose o più fatti contemporaneamente, con l'intento di creare un forte impatto emotivo nel lettore.¹⁵ La voce narrante volutamente gioca attraverso i rimandi, i flashback, i sottointesi, le descrizioni, le domande retoriche o senza risposta; in tale vortice di informazioni chi legge si lascia condurre nei meandri della narrazione, in un continuo di scoperte, rivelazioni, riflessioni.

Quale narratrice di notevole capacità, Ljudmila Petruševskaja distribuisce in ogni sua opera, estesa o breve che sia, una sorta di campionario di indizi composto da sostantivi, aggettivi, avverbi o verbi che, ripetuti o posizionati in modo evidente e simbolico all'interno di una frase, conducono lettori e lettrici a farsi un' *imago* della situazione narrata, della vicenda compiuta o dell'ambiente in cui si muovono i protagonisti. Così in *Strana*, abbiamo fin dall'inizio la ripetizione di participi e di aggettivi declinati come "пьющая" e "пьяной" (Petruševskaja 1996 ed. AST: 29), tradotti come "che beve" e "ubriaca" (Petruševskaja 1990: 90), i quali descrivono la situazione di alcolismo cronico della giovane donna, presentandocela in modo vivido davanti ai nostri occhi, mentre le descrizioni di ambienti bui richiamano un'esistenza dibattuta tra l'oscurità che non è

¹⁵ A questo proposito si segnala l'articolo di Nina Kolesnikoff "The Narrative Structure of Liudmila Petrushevskaja's Short Stories", apparso sulla rivista *Canadian Slavonic Papers / Revue Canadienne des Slavistes*, vol. 32, n° 4 (December 1990). La Kolesnikoff, analizzando la struttura testuale ci parla anche della voce narrante dei racconti petruševskiani. L'autrice utilizza come una delle fonti per il suo testo, l'articolo di di E. Nevzgliadova, "Sjužet dlja nebol'sogo rasskaza," apparso sulla rivista moscovita *Novyi mir*, n° 4 (1988). La Nevzgliadova offre un'analisi della struttura narrativa di Ljudmila Petruševskaja in cui si evidenziano elementi quali libere associazioni, commistioni ed incongruenze, piuttosto che un lineare sviluppo di fabula.

soltanto della notte, ma anche dell'animo; in questo senso i neri e freddi cieli corrispondono ai meandri della povera donna solitaria e vittima dell'alcool.

Sempre a livello lessicale possiamo poi notare come ci siano degli accostamenti di forte contrasto, volti a rendere ancor più evidente la situazione di disagio, di solitudine e di violenza per madre e figlia: la giovane è definita "riservata" ma subito dopo si dice di lei "che beve"; la figlioletta "indolente" e "fragile"; nel penultimo paragrafo, in cui si parla della drammatica situazione in cui entrambe vivono, le parole chiave sono "чай", "лекарство", "ущерб" e "вино" (Petruševskaja 1996 ed. AST: 30) ossia "tè", "medicina", "danno" e "vino" (Petruševskaja 1990: 91), con le prime due a fare da patetico ed inutile contraltare alla seconda coppia verbale, metafora del colpevole alcolismo sfrenato. Da notare inoltre la giustapposizione alternata (di tipo ABAB come per le rime nelle strofe poetiche) che va a comporre due nuovi sottoinsiemi di coppie carichi di significato: "tè" (elemento positivo) e "danno" (elemento negativo), mentre "medicina" (elemento positivo) si lega simbolicamente ad "vino" (elemento negativo), in un drammatico e paradossale gioco di opposti¹⁶. Così il tè, quale bevanda tra le più amate dai russi, diventa ora un qualcosa di nocivo, mentre l'alcol assume addirittura una connotazione medicamentosa:



Riportiamo una parte del paragrafo con i termini in questione evidenziati; si potrà così non soltanto notare lo schema quasi a strofa rimata della posizione dei sostantivi in questione, ma anche come, tali opposizioni, conducano all'ultima parola, l'avverbio "ничего", "niente", che l'autrice lega al "вино", "vino" della stessa riga, proponendo una cruda rima (la quale purtroppo, nella traduzione italiana, si perde) che rimanda

¹⁶ Lo schema incrociato proposto nell'analisi è personale.

all'indissolubile volontà egoistica di una madre sola e disperata che sceglie l'alcol come panacea:

[...] не все ли равно девочке, **чай** ли пьет мать или **лекарство**. [...] и никто на свете не знает, [...] как мать все обсчитывает, рассчитывает и решает, что **ущерба** в том нет, если то самое количество денег, которое уходило бы на обед, будет уходить на **вино** — девочка сыта в детском саду, а ей самой не надо **ничего** (Petruševskaja 1996 ed. AST: 30).

[...] in fondo per la bambina faceva davvero lo stesso che la mamma bevesse il **tè** o una **medicina**. [...] e nessuno al mondo sapeva [...] come la madre continuasse a contare e a raccontare sempre gli stessi soldi prima di decidere che non sarebbe stato un gran **danno** se la somma destinata al pranzo fosse finita nel **vin**o, la bambino all'asilo era ben nutrita, e lei non aveva bisogno di **niente** (Petruševskaja 1990: 91).

Il ripetersi delle azioni della protagonista, dal sedersi sul divano al fare visita a qualcuno, dall'ubriacarsi al prendere sonno con la figlia, sono sì azioni semplici e a prima vista quasi insignificanti, ma con una forte connotazione simbolica:

[...] they signify an entire life, with its periods of hope, of trying to reach out to communicate, of despair, and culminate in sleep analogous to death. Yet at the same time these are banal actions, meaningless and even dull (Dalton-Brown 2000: 171).

Nelle parole pesanti e cadenzate che Ljudmila Petruševskaja pone a guisa di finale di *Strana* risuona un' inquietante e paurosa descrizione dell'esistenza di queste due anime perdute, sicuramente centrale ed esemplificativa per la nostra indagine:

И они экономят, гасят свет, ложатся спать в девять часов, и никто не знает, какие божественные сны снятся дочери и матери, никто не знает, как они касаются головой подушки и тут же засыпают, чтобы вернуться в ту страну, которую они покинут опять рано утром, чтобы бежать по темной, морозной улице куда-то и зачем-то, в то время как нужно было бы никогда не просыпаться. (Petruševskaja 1996 ed. AST: 30)

E facevano economia, spegnevano la luce, e andavano a dormire alle nove, e nessuno sapeva quali sogni divini facessero madre e figlia, che si addormentavano toccando il cuscino, per far ritorno a quel paese che avrebbero abbandonato di nuovo il mattino presto, per correre per una via scura e gelida, quando invece sarebbe stato così bello non svegliarsi mai. (Petruševskaja 1990: 91).

Il “paese” che compare nel titolo e che è citato in queste ultime righe è a nostro avviso una delle più potenti immagini letterarie dei racconti petruševskiani: non soltanto rappresenta una terra immaginaria ed extra-corporale dominata dai sogni (e in cui la solitudine si fa regina), preferibile addirittura alla vita reale, ma diventa anche emblema dello spazio dell’incoscienza e delle tenebre della morte. Un crudele paradosso dunque; solo questo “paese” può rendere migliore la vita delle protagoniste, alle quali si augura di non risvegliarsi mai più. Una morte preferita alla vita, una violenza a sua volta preferita alla sofferenza. Forse la Petruševskaja ci vuole far riflettere sulla durezza della vita russa, così simile alla “strana” del titolo; l’uso ragionato di aggettivi e sostantivi qui analizzati e posti in rilievo che descrivono il doppio registro geografico ed intimo del gelo e dell’oscurità, paiono ammiccare amaramente proprio a questo.

5.2.3 *Lacrime amare: sunt lacrimae hominum, et mentem mortalia tangunt*¹⁷

Il racconto *Gorkie slězy* (Lacrime amare) del 1995 è un altro testo molto breve ma contemporaneamente denso di significato. Il titolo stesso, molto più simpatetico del vago *Strana*, descrive una situazione di disagio, nota alla narratrice onnisciente ed esterna; Infatti per vari testi petruševskiani è stato notato che le storie della Petrushevskaja sono vere e proprie narrazioni negative o micro storie, raccontate principalmente per illustrare la vita nelle sue zone d’ombra (uno dei cardini della *drugaja proza*). Esse chiedono la simpatia e l’attenzione del lettore, mentre la voce narrante onnisciente ed extradiegetica si mantiene su un piano più asettico e puramente cronachistico (Dalton-Brown 2000: 171). Solitudine e incomunicabilità risultano centrali nella vicenda della protagonista ventenne, Ekaterina, e del suo [...] новым милым [...] (Petruševskaja 1996 ed. AST: 293) [...] nuovo amore [...]¹⁸. E la narrazione può essere esplicita in questi termini: la giovane si dispera per

¹⁷ Si è deciso di riprendere il verso 462 del I libro de L’Eneide di Virgilio (*sunt lacrimae rerum, et mentem mortalia tangunt*), adattandolo al contesto presente, con la voce *homo-inis* al posto di *res*. Se nell’opera latina Enea pronuncia commosso quelle parole ad Acate, prima dell’incontro con Didone, dopo aver visto delle incisioni sulla guerra di Troia, scolpite in un tempio cartaginese dedicato a Giunone, qui il titolo della sezione vuole indicare come l’elemento costante del racconto petruševskiano (le lacrime) guidi i protagonisti nello svolgimento drammatico della narrazione, e sia inoltre la “costante” per l’identificazione del tema della solitudine.

¹⁸ L. Petruševskaja, *Il mistero della casa*, traduzione di Claudia Sugliano, 1998, Roma, Armando Editore, p.9

un amore finito, e con difficoltà cerca di ricostruirsi la vita con un nuovo compagno, proveniente da una famiglia iperprotettiva. Il testo ha un tragico svolgimento ciclico: si parte dalle iniziali lacrime di Ekaterina, la quale si dispera per la fine dell'amore con un primo fidanzato non meglio identificato:

Однако она так плакала в свои двадцать лет, как никогда до этого и никогда в жизни после этого (Petruševskaja 1996 ed. AST: 292).

A vent'anni aveva pianto così a lungo, come mai prima e mai più dopo (Petruševskaja 1998: 9).

Per arrivare poi alle lacrime finali del giovane nuovo fidanzato di Ekaterina, che chiudono drammaticamente il racconto:

[...] но он вдруг заплакал, мгновенно залился слёзами, а во все остальном ничего не изменилось, так же они шли по дорожке, и никто на свете ему не был нужен, никто не мог помочь его горю (Petruševskaja 1996 ed. AST: 294).

[...] ma lui all'improvviso scoppiò a piangere, in un attimo si sciolse in lacrime, e per il resto non cambiò nulla, andavano sempre per il sentiero e lui non aveva bisogno di nessuno al mondo, nessuno poteva alleviare il suo dolore (Petruševskaja 1998: 10).

Si capisce che anche l'animo del ragazzo è squassato da un dolore, ma se tutto ciò sia legato ad un amore finito o ad altre vicende non è dato saperlo con certezza; possiamo solo supporre che, dato il tenore del racconto, le lacrime amare del giovane siano anch'esse per un rapporto esauritosi e perduto; una patina di mistero voluta da parte dal narratore onnisciente extradiegetico, che accresce i dubbi del lettore con queste parole:

Он тоже шел ко дну, как когда-то шла ко дну она, но он-то тонул более благочестиво и достойно, он тонул один, в полном и благородном одиночестве [...] (Petruševskaja 1996 ed. AST: 293)

Anche lui andava a fondo, come lei una volta, ma affondava in modo più corretto e dignitoso, in completa e nobile solitudine [...] (Petruševskaja 1998: 10)

A livello di analisi lessicale, in questa specifica frase troviamo una certa quantità di termini-chiave come le coppie “fondo” - “affondare” (ripetuti due volte) e “solo” - “solitudine”: i primi due fanno riferimento all’area semantica che descrive il fondale acquatico, e indicano l’idea di un qualcosa che non è più (o non lo è mai stato) capace di stare a galla sulla superficie, precipitando negli abissi; la seconda coppia è una spia evidente della presenza del tema della solitudine da noi studiato. Abbiamo un’ulteriore coppia, quella dei protagonisti, unita non tanto dall’amore quanto dalla solitudine: come infatti Ekaterina piange “sola”, così anche il nuovo ragazzo va a fondo “da solo”. Il *climax* narrativo è determinato dallo scoppiare in singhiozzi del giovane in un momento a prima vista positivo e romantico: i due infatti si dichiarano reciprocamente il proprio amore, ma subito dopo per lui inizia il pianto inconsolabile. Tutto il contrario di una favola con un lieto fine, dunque. L’amore nuovo soggiace alla rovinosa infelicità interiore di entrambi i protagonisti, incapaci di trovare un equilibrio di sentimenti. Com’è stato notato dalla critica (Dalton-Brown 2000: 44), in questo racconto Ljudmila Petruševskaja apre uno squarcio sulle conseguenze dello stress fisico di un amore infelice e malato, nella rappresentazione rovinosa della vita della protagonista, che non appare fatto come un’eroina, quanto piuttosto come una vittima.

5.2.4 *La poesia della vita*: citazioni dalla tradizione per un moderno ed infelice *byt*

Ricco di alti riferimenti letterari è poi l’articolato racconto *Poezija žizni* (*La poesia della vita*) del 1995, dove solo all’apparenza troviamo una trama semplice; Gabriella Elina Imposti ci indica come l’infelicità familiare in questo caso sia dovuta alle continue difficoltà di consumare il matrimonio per una coppia di giovani sposi, i quali vivono in una stanza di dodici metri quadrati con la madre di lui (Imposti 1998). Ljudmila Petruševskaja ci narra la vicenda tragica di Mila, una donna che viene descritta con aggettivi quali: [...] дивную жену, тихую, чистую и прекрасную, как мадонна [...] (Petruševskaja 1996 ed. AST: 281) [...] meravigliosa, tranquilla, pura, bellissima come una Madonna [...] (Petruševskaja 1998: 45). Mila risulta sposata con un uomo sospettoso e geloso, il quale vede ovunque

tradimenti; egli è supportato dalla vecchia madre, suocera di Mila, che ossessivamente cerca di screditare la giovane, definendola: [...] нечестная [...](Petruševskaja 1996 ed.AST: 282) [...] una disonesta [...](Petruševskaja 1998: 47). Parallelamente, come in molti altri casi nei racconti petruševskiani, si snoda la vicenda di un'altra protagonista, Ljuba Ivanovna, la quale per contro è donna di facili costumi, tanto che viene definita: [...] суки и падлы [...](Petruševskaja 1996 ed. AST: 282) [...] cagna e carogna [...](Petruševskaja 1998: 47); l'ottusità del marito e della suocera di Mila, li porta a dubitare della fedeltà di quest'ultima, quand'essa si limitava a raccontare i flirt di Ljuba Ivanovna. Il *climax* narrativo conduce a una serie di eventi tragici, quali: la gravidanza di Mila considerata extraconiugale; il marito che diventa ubriaco, violento e sempre più geloso; Mila che scappa da un'amica a causa del clima oppressivo nella casa creato da marito e suocera; le ingiurie e le accuse di essere lesbiche da parte del marito (qui, la terminologia è decisamente pudica ed inusuale per una scrittrice come la Petruševskaja, abituata a descrivere in modo molto più crudo tematiche considerate tabù – rapporti sessuali, incesti, stupri, violenza domestica e alcolismo – dalla morale sovietica, e russa in generale: si parla infatti di [...] противоестественная связь [...](Petruševskaja 1996 ed. AST: 284) [...] legame contro natura [...](Petruševskaja 1998: 50)); la morte del marito per infarto e il patetico riconoscimento del corpo con Mila e suocera l'una accanto all'altra; Ljuba che, rimasta vedova, fugge con l'amante di un tempo. Ecco dunque che il titolo assume una valenza di amarissima ironia; di poetico, nella vita di Mila, (e forse nella vita comune) c'è ben poco.

Love and jealousy counterbalance, or, more precisely, cancel each other out, just as the stories of the two women, one ugly and unchaste, one beautiful and pure, do. (Dalton-Brown 2000: 43)

La sua bellezza quasi religiosa (si veda il riferimento alla Madonna poc'anzi citato) richiama in un certo qual senso quella cantata da Dante Alighieri: a questo proposito si pone come paragone il componimento *Tanto gentile e tanto onesta pare*, ma anche la *Pregghiera alla Vergine* (Paradiso, XXXIII, 1-39); il suo animo buono contrasta fortemente tra le pagine del racconto con i comportamenti abietti degli altri protagonisti. Come è stato notato dalla Kasatkina infatti:

Женщина, традиционно являясь носителем красоты, слишком хорошо знает, [...], что красота не спасает, [...] Потому что красота - это Божественный знак, зримый оттиск богосыновства - но и дьяволовское искушение.¹⁹

La donna, apparendo tradizionalmente come portatrice di bellezza, sa fin troppo bene che [...] la bellezza non la salverà [...] Perché la bellezza è sia il segno della filiazione divina, sia della tentazione diabolica.

Ci sembra di poter scorgere non solo in questa citazione critica ma anche all'interno dello svolgimento del racconto petruševskiano, attraverso gli eterogenei comportamenti delle protagoniste e grazie alla *vox* narrante onnisciente ed extradiegetica, una traccia del lascito di modello femminile nella letteratura russa sviluppatosi durante il XIX secolo, con esempi sia di *femmes fatales* sia di donne virtuose ma maggiormente emancipate e desiderose di esprimere la propria individualità.

Come già detto, la Petruševskaja inserisce nella narrazione molteplici richiami a opere letterarie russe, seppur leggermente modificati, così che il titolo può essere letto anche nella valenza di un tentativo programmatico da parte dell'autrice di palesare l'intrinseca struttura del testo:

[...] the author structures a set of presences and absences demonstrated within a context of conscious "literariness", as the text draws attention to its own narrative construction (Dalton-Brown 2000: 43)

I riferimenti letterari sono voluti e il narratore onnisciente extradiegetico li distribuisce in modo cadenzato, creando nel lettore la sensazione di trovarsi di fronte non tanto ad una voce generica, quanto all'autrice stessa che raccontando le vicende dei protagonisti utilizza un citazionismo atto a palesare collegamenti della propria arte letteraria con autori del passato. *Poëzija žizni* è un racconto in cui la dinamica delle citazioni intertestuali si collega con una delle caratteristiche della prosa postmodernista; e se è vero che esso è stato pubblicato in piena *perestrojka* (1995), è vero anche che l'intertestualità voluta da parte

¹⁹ Dall'articolo di Tat'jana Kasatkina "No stranno me: izmeniš oblik ty..." consultabile online: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1996/4/kasatkin.html

della Petruševskaja anticipa quello che poi sarà ancora più palese all'interno di opere di autori come Viktor Pelevin o Vladimir Sorokin. A livello critico inoltre è stata notata l'importanza del citazionismo in prose postmoderniste.

All'inizio del nuovo millennio, si è ripreso un dibattito che era già iniziato negli anni Ottanta, sul rapporto tra Modernismo e Postmodernismo, forse dettato dall'esigenza di vedere se gli anni Cinquanta costituiscono una sorta di soglia per entrare in una nuova fase della modernità. Così, per esempio, è apparso evidente come la pratica della citazione sia diventata, nella seconda metà del Novecento, una strategia ripetuta ossessivamente nelle arti contemporanee. Più volte si è detto che per gli autori postmoderni il rapporto con la tradizione è diventato un peso, perché si ha la lucida consapevolezza di essere arrivati tardi: è venuto meno il concetto di originalità, perché tutto è già stato detto e scritto. L'arte non può più, quindi, configurarsi come una forma sistematica e armonica, ma diventa un lavoro di rilettura, di revisione, di composizione e di collage. Si è assistito nelle varie arti a questo gusto ossessivo per l'elencazione: nei romanzi si accumulano citazioni attinte da fonti diverse e nelle opere d'arte si collezionano gli oggetti tra loro più disparati, tanto che nel prodotto finale è difficile distinguere l'oggetto di creazione dall'oggetto reperito. La scrittura della narrativa postmoderna è intessuta di citazioni multiple, di acrobatici giochi etimologici, una scrittura onnivora, che si nutre di un patrimonio attinto da più tradizioni e da più culture. Una scrittura come *ars combinatoria*, in cui prevale il gioco e la riscrittura parodica di altri testi presi come modello da scoronare.²⁰

L'intero racconto così si può peraltro leggere come una curiosa caccia al tesoro, dove la vicenda di Mila soggiace ad un *continuum* di citazioni, creando una sovrapposizione tra il piano della *narratio* degli eventi e quello della costruzione dell'apparato delle citazioni. Così abbiamo già all'inizio [...] в сутолоке будней, в суматохе явлений, как говорил поэт (Petruševskaja 1996 ed.AST: 280), [...] nella confusione delle giornate di lavoro, nel caos degli eventi, come diceva il poeta (Petruševskaja 1998: 45). Questo è un chiaro riferimento a due versi della potente e drammatica poesia *Razgovor s tovariščem Leninym* (*Conversazione con il compagno Lenin*) di Vladimir Majakovskij, comparsa sulle pagine della "Komsomol'skaja Pravda" il 17 gennaio del 1929²¹; successivamente troviamo una frase che contiene echi del XIX secolo: [...] перед который, как сказал опять-таки поэт, куда бы кто ни шел, на какое тайное свидание [...] (Petruševskaja 1996 ed.AST: 281) Davanti a

²⁰ Si veda a questo proposito, l'articolo di Vera Fortunati, Intertestualità e citazione fra Modernismo e Postmodernismo, consultabile online in formato .pdf sul sito <http://www.ledonline.it/leitmotiv/>

²¹ I versi in questione sono: Грудой дел, / суматохой явлений [...] (da V. Majakovskij, *Sočinenija v dvuch tomach*, p.575.) In un ammasso di fatti, / in un subbuglio di avvenimenti [...] (V. Majakovskij. *Poesie d'amore e di rivoluzione*, 2012, Roma, Red Star Press, 2012

lei, come ha di nuovo detto il poeta, dovunque uno andasse, non importa a quale segreto appuntamento [...] (Petruševskaja 1998: 45), che richiama due versi²² di Aleksandr Puškin inseriti nella sua famosa poesia *Krasavica* (*Una bellezza*) del 1832, dedicata alla pietroburghese Elena Michajlovna Zavadovskaja e pubblicata per la prima volta sulla rivista “Biblioteka dlja čtenija” nel 1834. Andando avanti nella narrazione abbiamo altri due riferimenti all’opera di Puškin: nello specifico la frase: И щей горшок, и сам большой, как уже говорил поэт [...] (Petruševskaja 1996 ed.AST: 283) A casa mia sono padrone, non mi manca nulla, come già aveva detto il poeta (Petruševskaja 1998: 46) [...] è un riferimento a due versi²³ nell’ *Evgenij Onegin*, inseriti dal poeta nel capitolo *Otryvki iz putešestvija Onegina* (Appunti dal viaggio di Onegin) e scritto tra il 1829 e il 1830. All’interno del racconto petruševskiano il citazionismo puškiniano si rende evidente in un terzo richiamo letterario, con la frase su Mila: [...] и народная тропа к ней не просыхала, как опять-таки сказал поэт [...] (Petruševskaja 1996 ed. AST: 283) [...] e il sentiero di gente verso di lei non si prosciugava, sempre secondo le parole del poeta (Petruševskaja 1998: 49).

L’espressione rimanda al secondo verso²⁴ della prima quartina del componimento del 1836 *Ja pamjatnik sebe bozdvoig nerukotvornyj* (*Mi sono innalzato un monumento non fatto con mani umane*) (Puškin 2010: 305); il fatto interessante è che anche lo stesso Puškin utilizza il citazionismo letterario, rifacendosi in modo programmatico e piuttosto evidente all’ *Exegi monumentum aere perennius* (*Ho innalzato un monumento più duraturo del bronzo*) oraziano. Un ultimo riferimento alla letteratura patria voluto dalla Petruševskaja, ma questa volta piuttosto distante da Puškin, è nella frase: [...] не давала ни одного поцелуя без любви, по словам еще одного автора” (Petruševskaja 1996 ed. AST: 284) [...] non dava neppure un bacio senza amore, secondo le parole di un altro autore (Petruševskaja 1998: 49); qui la

²² I versi puškiniani sono: Куда бы ты ни поспешал, / Хоть на любовное свиданье, [...]. Dovunque tu ti possa affrettare, / Anche a un convegno d’amore, [...] (A, Puškin, *Poesie*, a cura di Eridano Bazzarelli, 2010, BUR, Milano, p. 262, trad. italiana p.263.)

²³ I versi dell’*Onegin* cui la Petruševskaja fa riferimento sono: Мои желания — покой, Да щей горшок, да сам большой, [...] I miei desideri sono la tranquillità, [...] una pentola di zuppa e per padrone mè stesso (Puškin, *Evgenij Onegin*, a cura di Pia Pera con testo russo a fronte, 1996, Venezia, Marsilio, p.438, trad. p. 439)

²⁴ I versi in questione sono: К нему не заростет народная тропа, [...] Non si coprirà d’erba il sentiero del popolo che porta ad esso.

vox extradiegetica si riferisce a una frase²⁵ del celebre romanzo *Čto delat'?* (*Che fare?*) del filosofo, pensatore e scrittore populista Nikolaj Černyševskij (1828-1889), scritto nella prigione della fortezza di Pietro e Paolo tra il 1862 e il 1863. Oltre al romanticismo di Puškin e al materialismo utopico di Černyševskij, la Petruševskaja instaura un legame con un autore passato e stavolta occidentale, capace però con la sua opera di travalicare confini e culture: William Shakespeare. Il marito di Mila è identificato dall'autrice con i nomi dei personaggi shakespeariani Jago e Otello; ciò è sia una spia di un ammiccamento alla tradizione teatrale europea, ma anche un segnale che la Petruševskaja ci manda su quanto teatrale e tragica possa essere la vita. Il *pathos* teatrale coincide dunque sia con quello poetico che con quello di una quotidianità banale e degradata.

Трагедийные аллюзии открывают необходимый писательнице путь выявления высокого, грандиозного «в черновиках» сегодняшней жизни ее героев. В этом убеждает и множественность шекспировских коннотаций в ее текстах [...] Сталкивая образ высокой литературы с миром банального быта, [...] частная семейная драма приобретает подчеркнуто экзистенциальный характер, укрупняя и заостряя проблему измены, лжи и коварства [...]²⁶

Le allusioni tragiche aprono alla scrittrice la strada necessaria per la rappresentazione dell'alto, del grandioso, nelle "brutte copie" della vita quotidiana dei suoi eroi. Si è convinti di questo anche per la quantità di connotazioni shakespeariane dei suoi testi. Dalla collisione tra l'alta letteratura con il mondo del banale *byt*, [...] un dramma familiare privato acquista un carattere esistenziale, allargando e accentuando il problema del tradimento, della menzogna e della perfidia.

Il prossimo racconto su cui ci soffermeremo reca un'immagine di caos e inestirpabile groviglio di pulsioni all'intero dei rapporti familiari.

²⁵ [...] Умри, но не давай поцелуя без любви! [...] (http://www.lib.ru/LITRA/CHERNYSHEWSKIJ/chto_delat.txt) Muori, ma non dar mai un bacio senza amore! (N. černyševskij, *Che fare?*, a cura di Ignazio Ambrogio, 1990, Edizioni Studio Tesi, Pordenone, p.39)

²⁶ Markova, T.N. *Fiziologija i metafizika semejnoj žizni v rasskazach L. Petruševskoj*, in *Ural'skij Filologičeskij Vestnik. Russkaja literatura XX-XXI vekov: napravlenija i tečenija*, Čeljabinsk 2013, n° 2, pp. 95-96.

5.2.5 *Ecce le preoccupazioni!*: un angosciante caos familiare.

*Vot vam i chlopoty (Ecce le preoccupazioni!)*²⁷ del 1995, dove le donne sembrano semplici strumenti per la realizzazione del dolore, incapaci di reagire di fronte alla *pošlost'* della vita. La critica Tat'jana Kasatkina, analizzando tale narrazione, mettendo a confronto le reazioni maschili con quelle femminili, ha notato come:

Аборт, рождение мертвого ребенка и тому подобное - это то, что мужчина, столкнувшись, может вынести, стиснув зубы, или - не вынеся - сбежать. Но у женщины нет никакого выбора, она не может от этого убежать, заключа все это внутри себя. Мужчина может попытаться, перебрав жизнь, выбрать из нее только те стороны, которые представляются счастливыми и необременительными, [...] Однако рассказ "Вот вам и хлопоты" заканчивается характерным напоминанием: но ведь ему все равно не уйти, "он-то все равно будет умирать, и жена его умрет, вот вам и хлопоты". Он напоминает о том, что те боль и грязь, которые происходят в женщине от того, что люди называют жизнью, неизбежно втянут в себя и мужчину. И если он всю свою жизнь, с рождения, пытался остаться в сфере легких касаний к плодоносной грязи жизни, то смерть придет к нему как незнакомое и грозное, пугающее и чужое.²⁸

L'aborto, la nascita di un figlio morto è ciò che un uomo può sopportare a denti stretti oppure, non sopportandolo, può fuggire. La donna non ha alcuna scelta, non può fuggire e si trattiene tutto dentro. L'uomo, riesaminando la vita, può tentare di scegliere soltanto quegli aspetti che appaiono come felici e non gravosi [...] tuttavia il racconto "Ecce le preoccupazioni!" si conclude con un caratteristico promemoria: "Ma anche là non potrà fuggire, morirà comunque, pure sua moglie morirà: ecce le preoccupazioni!". La narrazione ci ricorda che dolore e sudiciume che capitano alla donna da ciò che la gente chiama vita, coinvolgono inevitabilmente anche l'uomo. E anche se egli per tutta la sua vita, fin dall'infanzia, ha cercato di restare nella sfera dei leggeri contatti con il fruttifero fango della vita, la morte lo raggiungerà come sconosciuta, minacciosa, spaventosa e aliena.

Il titolo che dunque ritorna anche nell'ultima frase del racconto è terribilmente ironico e denuncia una realtà in cui il nucleo familiare è disgregato da un caleidoscopico e confuso vortice di dinamiche interne negative che non lo rendono più un luogo sicuro, bensì una sorta di campo di battaglia, dove vige la regola del "tutti contro tutti" e dove ripicche e livori sono all'ordine del giorno; è difficile selezionare dei passi, a causa dell'andamento

²⁷ Riteniamo che la traduzione italiana edita (*Bei rezultati!*) si discosti un po' troppo dal testo, pertanto la traduzione qui proposta è personale, e la adotteremo anche nei passi del testo in cui comparirà l'espressione.

²⁸ http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1996/4/kasatkin.html

vorticoso poc' anzi espresso ma quelli che seguono ci sono sembrati i più calzanti ai fini della nostra trattazione, tali da rendere il disperato turbinio familiare:

Дети будут развлекаться, Таня с Гаянэ будут виснуть на Мише, [...] а тут еще Люба, друг дома, подкидывает в дом Гаяшечку, [...] и совершенно серьезно собирается сама махнуть в Москву, и к кому? Ко все той же терпеливой Маше, больной после аборта, [...] а Лёня Митяев, её муж, осатаневший от тоски по Сашеньке [...] должен будет ехать на своей машине встречать оживленную [...] Любу, и вести ее скрепя сердце в свой необрунный семейный притон, где слоняется зеленая Маша, предупредившая мужа, что пусть он заводит себе любовницу, так и быть, на что Лёня отвечал [...] что женился-то он на ней, а не на ком-то еще! (Petruševskaja 1996: 79)

I bambini si divertiranno, Tanja e Gajane si attaccheranno a Miša [...] in più c'è Ljuba, amica di famiglia, che lascia la piccola Gajane [...] e del tutto seriamente si prepara a fare un salto a Mosca, e da chi? Da quella stessa paziente Maša, ammalatasi dopo l'aborto, [...] e Lënja Mitjaev, suo marito, fuori di se dalla nostalgia per Sašenka [...], dovrà andare con la macchina a prendere Ljuba, vivace e felice dopo molti anni di tristezza, e la porterà a malincuore nel suo nido familiare non pulito, dove gironzola Maša, tutta smunta, che ha avvertito il marito di farsi pure un'amante, ottenendo per tutta risposta che ha sposato lei e non qualcun'altra! (Petruševskaja 1998: 22)

[...] усталость Лёни Митяева, болезнь Маши, [...] которая разбередила раны Любы, брошенной жены и матери брошенной дочери [...] Гаянэ зверски завидует Танечке Ивановых, что у нее есть папа Миша, а теперь вообще она будет рыдать, [...] а Люба [...] тоже будет в душе рыдать, что ее не пустили все же в Москву, в рай, где [...] можно было бы забыть, как умерла ее вторая дочь через час после рождения и как мужу надоели все эти болезни, смерти и хлопоты и он озверел и ушел к распутной бабе [...] (Petruševskaja 1996: 79-80)

[...] la stanchezza di Lënja Mitjaev, la malattia di Maša che [...] ha riaperto le ferite di Ljuba, moglie abbandonata e madre di una figlia abbandonata [...] Gajane invidia ferocemente Tanečka Ivanova perché lei ha il papà Miša, ed ora piangerà, [...] ma anche Ljuba, [...] nell'animo piangerà per non essere potuta andare a Mosca, nel paradiso dove [...] avrebbe potuto dimenticare come la sua seconda figlia fosse morta un'ora dopo la nascita, e come suo marito, stufatosi di tutte quelle malattie, morti e preoccupazioni, imbestialito, si fosse messo con una donnaccia [...] (Petruševskaja 1998: 23)

La citazione avrebbe potuto continuare, ma crediamo che l'immagine sia già ben fissata nella mente di chi legge, che prova un misto di ribrezzo ed amari sorrisi per queste vicende così squallide e concatenate.

5.2.6 Un destino oscuro: l'avvenire di un'illusione²⁹.

La nostra indagine continua sui binari di un' ulteriore narrazione del ciclo *Bessmertnaja Ljubov'*; essa è intitolata *Tëmnaja sud'ba* (*Un destino oscuro*) e risale al 1987. Il tema dell'*odinočestvo* è dipinto in modo così vivido da risultare, come nel già analizzato *Strana*, addirittura opprimente. Andiamo con ordine; *Tëmnaja sud'ba* è un breve racconto in cui la protagonista, una comune: незамужняя женщина тридцати с таким лет [...] (Petruševskaja 1996: 49) [...] una donna nubile, di trent'anni [...] (Petruševskaja 1990: 81), della quale non viene neppure detto il nome, ha una relazione con un uomo, la cui descrizione colpisce per il realismo crudo tipico della *drugaja proza*:

[...] уже старый, плешивый, полный, имел какие-то запутанные отношения с женой и мамой, [...] наивный мальчик сорока двух лет, конченный человек, отягченный семьей, распущей дочерью, которая выросла [...] а виной всему был его диабет, [...] Расстегнутая куртка, расстегнутый воротник, бледная безволосая грудь. Перхоть на плечах, плешь. Очки с толстыми стеклами (Petruševskaja 1996: 49).

[...] non era più giovane, calvo, grasso, aveva rapporti un po' ingarbugliati con la moglie e la madre, [...] ingenuo fanciullo di quarantadue anni, uomo finito, oppresso dalla famiglia, dalla figlia che cresceva [...] colpevole di tutto era il suo diabete [...] Giubbotto sbottonato, colletto sbottonato, petto pallido, glabro. Forfora sulle spalle, calvizie. Occhiali con lenti spesse (Petruševskaja 1990: 81).

Già da questa descrizione si può capire la natura volubile dell'elemento maschile, peraltro connotato negativamente e senza alcuno spazio per le illusioni, il quale inizia una nuova relazione pur avendo una famiglia sulle spalle; ma più che di relazione vera e propria, per capire la natura di questo legame ci affidiamo alle parole della Petruševskaja, che descrivendo la serata di entrambi nell'ottica del protagonista maschile, afferma: Он шел на приключение как-то очень деловито [...] (Petruševskaja 1996: 49), Egli andava incontro all'avventura in un certo modo molto pratico [...] (Petruševskaja 1990: 81). La parola-chiave dunque è *priključenie*, una semplice avventura di una notte o poco più. Tale

²⁹ Abbiamo deciso di proporre il titolo dell'omonima opera di Sigmund Freud (in tedesco *Die Zukunft einer Illusion*, 1927). Lo psicoanalista austriaco riferiva ciò alla religione, nella nostra presente indagine lo rapportiamo al sentimento che si insinua nell'animo della povera protagonista, durante la relazione malata con il suo amante.

sostantivo ha la forza di catalizzare tutta la narrazione successiva; la giovane donna considera questo incontro come l'inizio di una relazione affettiva stabile, lei che: [...] решившая раз и навсегда покончить с одиночеством [...] но не деловито, а с черным отчаянием в душе (Petruševskaja 1996: 49). [...] aveva deciso di farla finita una volta per sempre con la solitudine [...] ma non in modo pratico, bensì con una cupa disperazione nell'anima (Petruševskaja 1990: 81). Ma se in lei domina il pensiero di compagnia e di amore, in lui invece in modo ossessivo e infantile si insinua il dubbio se verrà promosso a capo laboratorio, fatto questo che, seguendo la narrazione, si capisce che non avverrà mai, mentre egli continua ostinatamente a crederci e a chiederlo a chiunque, compresa la povera sventurata protagonista. Anche l'affetto ricercato non arriverà mai, come la promozione sul lavoro per l'arrogante quarantenne; ecco come viene descritto il loro rapporto:

Лег рядом с ней на чистую, белую постель, сделал свое дело, потом они поговорили, и он стал прощаться, опять твердил: как ты думаешь, буду я завлабом? (Petruševskaja 1996: 50)

Si coricò con lei sul letto bianco e pulito, fece quello che doveva, poi parlarono un po' ed egli cominciò ad accomiatarsi, ripeté di nuovo: cosa ne pensi, diventerò capo del laboratorio? (Petruševskaja 1990: 82)

Potremmo dunque definirlo un *one-night stand*, privo del benché minimo romanticismo. L'intero racconto, come è stato notato dalla Novikov, è un'amara ricerca della felicità:

[...] deals with a solitary woman's frustrated attempt to find happiness through a relationship with an arrogant man, who uses her to bolster his ego. In the title story, the same tone of disillusion dominates. It tells the story of a young woman who elaborates a romantic fantasy of ideal, all-consuming love but ends up suffering the pains of rejection and futility.³⁰

E in Italia Gabriella Elina Imposti ci fornisce un'utile e interessante analisi su temi di quali la passione e la voracità, vissuti in modo grottesco e malato dal protagonista:

³⁰ Novikov, Tatyana. "Ludmilla Petrushevskaja. Kak tsvetok na zare." The Free Library 01 July 2003. 20 May 2016 <[http://www.thefreelibrary.com/Ludmilla Petrushevskaja. Kak tsvetok na zare.-a0110221027](http://www.thefreelibrary.com/Ludmilla+Petrushevskaja.+Kak+tsvetok+na+zare.-a0110221027)>.

Nei racconti di L. Petruševskaja gli incontri sessuali in genere sono privi di piacere, manifestazione di degrado, eccesso, bestialità (...) In *Temnaja sud'ba* (...) l'atto sessuale non è descritto esplicitamente (...) mentre ci si sofferma per ben cinque volte nel breve spazio del racconto (...) sulla voracità dell'uomo, che sembra concentrare il proprio desiderio sulla torta piuttosto che sulla donna. (...) come se mediante il simbolo del cibo si svelasse la vera immagine che l'uomo ha del corpo femminile, del sesso: qualcosa da prendere e consumare senza cerimonie, con gusto quasi animalesco (...) Nel descrivere l'incontro si sceglie la via dell'eufemismo, della parafrasi e della metafora, ma l'intento è la parodia dei tabù sociali e lo smascheramento della *pošlost'* (mediocre volgarità) (Imposti 2001: 64-65).

E il finale è drammatico e senza speranza; dopo un confronto con una collega di lavoro, la giovane trentenne capisce di essere cascata nell'inganno di un fedifrago arrogante, incapace di amare e totalmente privo di interesse per i legami importanti:

Вот что ее ожидало, и ее ожидал еще позор как то лицо, которое все бесплодно звонит ему по телефону все одним и тем же голосом в добавление к тем голосам, которые уже до того бесплодно звонили этому ускользающему человеку, наверное, предмету любви многих женщин, испутанно бегающему ото всех и, наверное, всех спрашивающему³¹ все одно и то же все в тех же ситуациях: будет ли он завлабом? Все было понятно в его случае, суженый был прозрачен, глуп, не тонок, а ее впереди ждала темная судьба, а на глазах стояли слезы счастья (Petruševskaja 1996: 50-51).

Ecco che cosa l'aspettava, e l'aspettava anche la vergogna, di una che continua a telefonare senza risultato, sempre con la stessa voce, in aggiunta a quelle altre che già prima telefonavano senza risultato a quest'uomo sfuggente che, oggetto d'amore di molte donne, fuggiva probabilmente spaventato da tutte e, magari, a tutte chiedeva sempre la stessa cosa nelle stesse situazioni: sarebbe diventato capo del laboratorio? Nel suo caso era tutto chiaro, il promesso era trasparente, sciocco, senza finezza, e in prospettiva l'attendeva un destino oscuro, ma negli occhi aveva lacrime di felicità (Petruševskaja 1990: 83).

Ciò che colpisce sono le lacrime di felicità della giovane, nonostante l'oscuro destino che la attende. Felicità per cosa? Probabilmente per aver sperimentato l'effimera illusione di essere amata e capita. Queste lacrime di felicità palesano in realtà tutta la sofferenza che la solitudine comporta nell'animo della protagonista. Sono molto più forti di un grido del tipo "mi sento sola!" o di un pianto a dirotto e disperato. Sono la dimostrazione di come un'illusione possa accontentare l'animo squassato dalla solitudine. E in questo senso abbiamo uno dei tratti tipici delle donne petruševskiane: la figura femminile qui come in

³¹ L. Petruševskaja, *Bal poslednego človeka*, pp.50

moltissimi altri esempi risulta molto più importante e positiva di quella maschile; risulta sicuramente capace di mantenere una sua dignità e un suo decoro, pur nelle situazioni più disperate:

Yet the heroine of this sad tale thinks of her single night of uninspiring passion with “tears of joy”, the pleasure occasioned by the thought of the “dark fate” that now awaits her as the mistress of a married man, who is, moreover, self-obsessed and childlike. A role in a tragedy of doomed love is, however, infinitely preferable to her previous grim and barren existence (Dalton-Brown 2000: 29).

Se dovessimo a questo punto individuare una sorta di messaggio da parte dell'autrice, potremmo dunque affermare, d'accordo con una parte della critica, che:

[...] it is preferable to exist within that state of absence created by desire and its disappointment that the “absence” of any desire or hope at all, despite the difficulties this creates (Dalton-Brown 2000: 31).

Tale visione è, per certi versi, simile a certe correnti di pensiero orientali che discutono sull'importanza del vuoto rispetto alla pienezza, nonostante esso, in quanto tale, continui a mantenere il suo stato. Questo è solo uno spunto dettato dalle letture critiche e dall'inquietudine presente nei racconti petruševskiani, la nostra indagine prosegue ora punto sul gruppo di racconti denominato *Monologi* (*Monologhi*) scritti tra il 1974 (*Seti i lovuški, Reti e trappole*) e il 1995 (*Slova, Parole*). Anche se nella raccolta *Bessmertnaja ljubov'* alcuni racconti si possono identificare come monologhi, nella *Sobranie sočinenij* del 1996 vengono riclassificati sotto la voce *proza*, mentre nella raccolta *Bal poslednego čeloveka* sette di essi vengono reinseriti sotto la voce *Monologi*.

Anche la celebre povest' *Vremja- noč'* (*Il mio tempo è la notte*) del 1992, si può considerare una sorta di monologo drammatico e noi lo tratteremo a parte, al fine di studiarne i tratti che la rendono una delle opere-chiave nella produzione dell'autrice. Si vuole indicare dunque che la scelta di parlare separatamente di *Vremja – noč'* è programmatica e dunque strettamente legata all'indagine tematica della nostra tesi. Innanzitutto partiamo dalla definizione del termine “monologo” in ambito letterario; lo *Slovar' literaturovedčeskich*

terminov di Igor' Anatol'evič Knigin (*Dizionario dei termini di critica letteraria*) a questo proposito indica che esso si caratterizza come:

[...] в драматическом произведении - речь действующего лица, обращенная к зрителю или к себе самому; речь персонажа в прозаическом произведении, произнесенная «про себя» или «для себя» (так называемая «внутренняя речь»), или же адресованная другим персонажам;³²

[...] in un'opera drammatica è il discorso dell'attore, rivolto allo spettatore o a se stesso; in prosa è il discorso di un personaggio espresso su di se o per se stesso (il cosiddetto: discorso interiore), oppure indirizzato ad altri personaggi.

Nell'opera petruševskiana il monologo può assumere forme anche diverse, e il piano narrativo della forma diretta può lasciare lo spazio a quello della non comunicazione, del silenzio, del vuoto, del non detto. Un tale uso del monologo da parte dell'autrice conduce alla conseguenza che il silenzio prende forma:

The textual silence does not require the absence of others; on the contrary, the silence surrounding the characters is in fact filled with voices. [...] Although the monologue form requires the dominance of the narrator's voice, Petrushevskaja's monologues are in fact multi-voiced, but only the reader hears the ironic echo of the narrator's assertions. (Dalton-Brown 2000: 62)

Prima di analizzare alcuni testi, tenendo presenti i due temi da individuare (*odinočestvo* e *nasilie*), possiamo dunque premettere che i *Monologi* petruševskiani sono una sorta di vero e proprio dialogo con il silenzio dove le domande, le riflessioni e i pensieri di chi narra non trovano mai alcuna risposta o ascolto.

Helena Goscilo, con parole dure ma estremamente chiare ha asserito a questo proposito che:

Petrushevskaja's fiction blends the mundane with the insupportable in a steady flow of linguistically idiosyncratic patter that constitutes less a means of communication than a reflection of the solipsism in which her personae are immured and from which they seem incapable of escaping.³³

³² Tale dizionario è consultabile online nella sua versione aggiornata al sito: <http://litterms.ru/m/162>

³³ Goscilo, Helena, *Balancing Acts*, Bloomington and Indianapolis Indiana University Press, 1989, p.331.

5.2.7 Attraverso i campi: vivere una vita non è attraversare un campo³⁴.

Iniziamo analizzando il racconto *Čerez polja* (*Attraverso i campi*), comparso sulla rivista “Avrora” nel 1972. Una ragazza ricorda una passeggiata attraverso dei campi alla volta di una dacia di alcuni amici, in compagnia di un ragazzo, Vovik. Vengono sorpresi da un temporale, ma alla fine riescono comunque a raggiungere la casa di campagna dove, tra gli altri, è presente la fidanzata del giovane. Durante la passeggiata, la giovane protagonista si innamora di Vovik, e capisce che soltanto lui sarebbe potuto essere per lei l’amore di una vita.

A prima vista tutto appare come abbastanza semplice, se non addirittura banale. Tuttavia gli spunti di riflessione e di indagine che questo racconto offre sono moltissimi. Il tema dell’attraversamento, del superamento di un confine, (o di una soglia, *locus* quasi onnipresente nella narrativa di Ljudmila Petruševskaja) è presente fin dalle prime battute:

[...] идти надо было километра четыре по лесу, а потом по голому полю, которое, может, и красиво в любое время года, но в тот день оно было ужасно, мы стояли на краю леса и не решались выйти на открытое пространство, такая гроза (Petruševskaja 1996 ed. AST: 227).

[...] bisognava camminare a piedi per circa quattro chilometri nel bosco e poi in un campo nudo che forse sarà bello in altre stagioni, ma quel giorno era orribile; fermi al limite del bosco, non ci decidevamo ad uscire sulla superficie aperta, perché il temporale era violentissimo (Petruševskaja 1990: 151).

C’è dunque uno spazio da colmare, quello del campo, con il temporale a fraporsi fra loro. La Petruševskaja a questo punto mescola in modo mirabile una descrizione di blokiana memoria (si vedano il poemetto *I dodici* o altri componimenti dedicati alla Russia) delle *stichija*, le forze naturali e primordiali del creato, con quella dei movimenti dei piedi dei

³⁴ Si è deciso di citare l’ultimo verso della celebre poesia di Boris Pasternak *Amleto* (*Gamlet*, 1946) perché sia il poeta sia la Petruševskaja intendono sottolineare che la vita è carica di insidie, comprese le più inaspettate, sia perché entrambi gli autori utilizzano la metafora del campo attraversato come una tappa della vita: tuttavia mentre in Pasternak il verso è legato all’immagine più ampia delle tappe dell’esistenza umana, nel racconto petruševskiano il campo assume quasi una valenza iniziatica per i protagonisti, che saranno però successivamente separati dall’ordine e dal fluire degli elementi delle loro vite.

protagonisti; e non è difficile scorgere come tali azioni siano non soltanto in simbiosi, ma anche simili a quelle di due amanti abbracciati:

Молнии били в глинистую почву дороги, поле было какое-то совершенно голое; помню те же глинистые увалы, голая, абсолютно голая разбитая земля, ливень и молнии. [...] ноги разъезжались, ломались, корежились в этом вздыбленном голом поле, [...] (Petruševskaja 1996 ed. AST: 227)

I lampi battevano sul terreno argilloso della strada, il campo era completamente spoglio, ricordo i poggi argillosi sempre uguali, la terra nuda, del tutto nuda, l'acquazzone e i lampi. [...] i piedi scivolavano, si piegavano, si curvavano, in questo campo nudo e aspro [...] (Petruševskaja 1990: 151)

Su di un suolo che non è più semplice campo ma emblema della *Mat'-syra-zemlja* russa (Madre – umida terra) che accoglie lo scatenarsi della natura, i passi dei due giovani appaiano dunque più simili ad un amplesso, in una sorta di comunione mistico-pagana tra il terreno, la pioggia, i fulmini e la carne. La ragazza si sta innamorando di Vovik, ma quale profondità di tematiche in così poche righe! L'attraversamento del campo diventa dunque azione catartica e perfino apotropaica:

Четыре километра по глине, под дождем удивительно долго тянулись: есть такие часы в жизни, которые очень трудно переживать и которые тянутся бесконечно долго, например, каторжная работа, внезапное одиночество или бег на большие дистанции. Мы пережили эти четыре километра вместе (Petruševskaja 1996 ed. AST: 228).

I quattro chilometri di fango, sotto la pioggia, si protrassero straordinariamente a lungo: vi sono ore di vita molto difficili da sopportare e che si protraggono incredibilmente a lungo: i lavori forzati, la solitudine improvvisa, oppure la corsa su lunghe distanze. Noi sopravvivemmo insieme a questi quattro chilometri. (Petruševskaja 1990: 152)

O come ha giustamente notato Nonaka Susumu:

Переход поля под ливнем и молниями уподоблен каторжной работе, что намекает на критический момент, которым отличается их испытание.³⁵

³⁵ Susumu, Nonaka, *Другой город – другой мир: мотив “тайны” и хронотопы в рассказах Л. Петрушевской*, Sapporo, Japanese Association of Russian Scholars (31), 1999, p.105.

L'attraversamento del campo sotto l'acquazzone e i lampi è paragonato ai lavori forzati; ciò allude ad un momento critico, che contraddistingue la loro prova.

La prova viene superata, il campo viene attraversato, e l'amore, simile ai fulmini che colpiscono incessantemente il suolo campestre russo, batte crescente nell'animo della giovane, la quale però ha vari segnali del fatto che esso non sarà mai corrisposto:

Тогда я еще не знала цену молчанию, [...] и молчать было неудобно и как-то стыдно. Он поглядывал на меня своими небольшими добрыми глазками, усмехался и почти ничего не отвечал. [...] и попрыгали по валам глинистой земли, причем не сняли туфли, видимо, стеснялись друг друга, не знаю. [...] Нам было по двадцать лет. Он как-то робко, добродушно взглядывал, [...] Но он не подал мне руку не из робости, в тот день на даче его ждала невеста, и он не подал мне руку от юношеского усердия служить своей любви и только ей. Но смеялись мы страшно [...](Petruševskaja 1996 ed. AST: 228)

Allora io ancora non conoscevo il valore del silenzio [...] e tacere era imbarazzante e, in certo qual modo, vergognoso. Lui mi guardava con i suoi occhi piccoli e buoni, faceva un sorrisetto e non rispondeva quasi nulla. [...] saltavamo sui terrapieni argillosi, senza toglierci le scarpe, perché evidentemente ci vergognavamo l'uno dell'altro, non so. [...] Avevamo entrambi vent'anni. Lui sbirciava un po', timido, bonario, [...] ma se non mi diede la mano non fu per timidezza, quel giorno alla dacia lo aspettava la sua fidanzata, e non mi diede la mano per lo zelo giovanile di servire solo il suo amore. Ridevamo moltissimo [...] (Petruševskaja 1990: 151-152)

Compare l'elemento della vergogna reciproca e del pudore, che porta i due giovani ventenni a evitare un contatto fisico e a mostrarsi scalzi; non solo viaggiano da soli, ma non sono neppure legati sentimentalmente, ecco i motivi dell'imbarazzo provato. La risata di cui parla la ragazza, contrasta fortemente con la fedeltà di Vovik per la sua fidanzata, ed è dimostrazione della terribile illusione cui sta lentamente andando incontro la protagonista, attraversando il campo. E il finale del racconto è un amaro inno alla solitudine:

Нас развели по комнатам этого пустого летнего домика [...] За столом он изредка взглядывал в мою сторону [...] Я знала, что все это не мое и никогда не будет мое, это чудо доброты, чистоты и чего уютно, вплоть до красоты. [...] а грелась душой после долгого и трудного жизненного пути, сознавая, что завтра и даже сегодня меня оторвут от тепла и света и швырнут опять одну идти по глинистому полю, под дождем, и это и есть жизнь, и

надо укрепиться, поскольку всем приходится так же, как мне, и Вовику в том числе, и бедной Вовиковой невесте, потому что человек светит только одному человеку один раз в жизни, и это все. (Petruševskaja 1996 ed AST: 229).

Ci separarono nelle stanze di questa casetta per l'estate [...] A tavola lui guardava ogni tanto dalla mia parte [...] Io sapevo che tutto questo, questo miracolo di bontà, di onestà e di ogni cosa, compresa la bellezza, non mi apparteneva, [...] ma mi scaldavo l'anima dopo il lungo e difficile cammino della vita, cosciente che domani, e addirittura oggi, mi avrebbero strappato via dal calore e dalla luce e di nuovo mi avrebbero sbattuta a camminare da sola per il campo argilloso, sotto la pioggia; e che questa è la vita e bisogna diventare forti perché a tutti succede come a me e anche a Vovik e alla sua povera fidanzata, perché una persona brilla per un'altra soltanto una volta nella vita, ed è tutto (Petruševskaja 1990: 153).

La comunicazione è distrutta non solo da una sorta di egoismo della protagonista, concentrata sulla sua infatuazione durante il temporale nel campo, ma anche dal suo intimo desiderio di sopravvivere alla durezza della vita. In questo monologo a domina sia il silenzio (i protagonisti ridono, ma non dialogano), sia la sensazione che è l'animo umano (femminile, in questo caso) ad essere il campo più tormentato dai temporali dei sentimenti e dai moti di un cuore illuso; i solchi che restano, non sono quelli delle scarpe sul fango o dei fulmini, ma quelli di un' improvvisa e perenne solitudine.

5.2.8 *Chi risponderà*: la malattia, il dolore, l'indifferenza

Un altro testo capitale per la nostra indagine della raccolta *Monologi* è *Kto otvetit* (Chi risponderà) del 1988. Anche in questo caso, la trama è semplice e scarna, ma i sentieri di riflessioni nascosti tra le righe sono profondissimi; la protagonista è una certa Vera Pavlovna, donna non più giovane che agonizza e poi muore da sola su un letto di un ospedale di provincia.

La critica Dalton-Brown in riferimento a questo racconto sottolinea l'elemento esistenziale:

A further facet of the monologue genre as Petrushevskaja uses [...] also carries an existential weight, as in "Kto otvetit", in which the narrator asks indeed for a dialogue with God – one which asks the question of why Vera must die alone, with no-one to make her last days more dignified or peaceful. There is, of course, no answer, and man's stories remain always unanswered. (Dalton-Brown 2000: 62)

Non abbiamo dunque un semplice monologo, bensì una sorta di muto dialogo con Dio; non è un caso che le domande, taglienti e crude, rivolte al divino da parte di chi narra, siano tre, proprio come il numero religioso che riporta alla Trinità nella simbologia del Cristianesimo; inoltre l'immagine del sangue da vendicare può chiaramente richiamare alla memoria il costato di Cristo trafitto dalla lancia:

А кто ответит за невинные слезы Веры Петровны, за ее невинные, бессильные старческие слезы на больничной койке перед тем как Вера Петровна умерла? Кто отомстит за кровь Веры Петровны — не буквально за кровь, кровь не была пролита и застыла в жилах, — но так говорится: кто отомстит за кровь и за то, что к концу жизни Вера Петровна от различных препаратов стала безумицей, стала мучиться совершенно безвинно от каких-то непонятных и странных мучений и говорила девушкам, своим сотрудницам: «Покажи трусики какие!» (Petruševskaja 1996 ed. AST tom 2: 31)

Chi risponderà delle lacrime di Vera Petrovna, delle sue lacrime impotenti, senili, innocenti sul letto d'ospedale, prima che morisse? Chi vendicherà il sangue di Vera Petrovna, non quello vero, non versato e che gelò nelle vene, il nostro è solo un modo di dire. Chi vendicherà il suo sangue e la pazzia causata dai medicinali che la costringeva a soffrire in modo strano, incomprensibile e le faceva dire alle ragazze, alle sue compagne di lavoro: "Fammi vedere che mutandine hai!" (Petruševskaja 1990: 225)

La frase che Vera Pavlovna pronuncia nel suo agonizzante delirio è caratteristica di quell'umorismo nero tipico della Petruševskaja, che costringe il lettore a restare incollato alla narrazione per vederne gli sviluppi; e se il senso di pudore da parte di chi legge vacilla di fronte all'imbarazzante richiesta della povera Vera Pavlovna, a svilupparsi in modo crescente è il ribrezzo per la situazione allucinante in cui muore la protagonista; così il realismo petruševskiano mette sulla scena una descrizione ai limiti della sopportazione, dove il macabro della *fictio* non può non collegarsi a fatti probabilmente visti dalla scrittrice o vissuti da qualcuno vicino a lei, che permeano il racconto con un'aura di pericolo ed orrore opprimenti:

[...] как В. П. умерла, лежа в гноище на сквозняках в коридоре в какой-то зачуханной больничке для хроников, для безнадежных, но к тому же еще и одиноких, за которых некому заступиться, чтобы их устроили в лучшую больницу, а не кинули так умирать на

мокром, когда кругом сквозняки и всюду стон и смрад. (Petruševskaja 1996 ed. AST tom 2: 32)

[...] quando morì, giacendo tutta in suppurazione tra le correnti d'aria in un corridoio di un ospedaletto ridicolo per malati cronici, per gente senza speranza, abbandonata da tutti. Non c'è nessuno che possa intervenire a favore di gente come lei, perché venga sistemata in un ospedale migliore, e non abbandonata così a morire nel bagnato, quando tutto intorno ci sono correnti d'aria e gemiti e fetore. (Petruševskaja 1990: 224)

Ecco il *focus* narrativo del monologo, in cui dominano la solitudine e la violenza; l'immagine di un corpo malato e morente, circondato da sporcizia, incuria, indifferenza, un corpo a cui nessuno presta attenzione, è prorompente in questo raccontino perché apre uno squarcio di denuncia sulla situazione sanitaria e clinica in provincia dello stato sovietico quasi al collasso: il 1991 dista infatti solamente tre anni. Il corpo abbandonato a sé stesso suggerisce quasi un'attitudine alla morte in solitudine, senza la dignità di una parentela compartecipe del dolore; le colleghe di Vera infatti la vanno a trovare ma non fanno nulla per cercare di modificare la situazione nell'ospedale: le loro visite hanno un carattere comunque freddo, non si sente mai una vera forma di tristezza o dolore. Così, una volta morta Vera Pavlovna, le procedure per la sepoltura e il funerale risultano meccaniche; la protagonista muore, ma il giorno di Pasqua, (momento cruciale per l'Ortodossia, eppure insignificante per chi deve ricordare Vera) nessuno va a trascorrere il tempo presso la tomba di Vera: il risultato così è una solitudine addirittura *post-mortem* per la lapide della protagonista, visitata soltanto dagli uccelli. È comunque significativo e identificativo dell'importanza del tema della solitudine il fatto che la Petruševskaja, seppur in modo scarno, rappresenti il giorno pasquale come il solo e l'unico momento dell'anno in cui il nucleo familiare riesce (e vuole? la domanda resta senza risposta, anche se leggendo le prose petruševskiane si assiste quasi sempre alla disgregazione della famiglia tradizionale) a riunirsi, forse soltanto per fare compagnia ai defunti. Ciò che inquieta è la sensazione che tale destino attanaglierà anche le colleghe di Vera, quando moriranno. In questo senso il monologo *Kto otvetit* se da un lato denuncia un Dio che non ascolta, dall'altro lato palesa la situazione della protagonista non come esclusiva e rara, ma come generale e comune, a chiunque.

Что же, вокруг В.П. образовались другие могилки, не так поросшие травой, и на них в какие-то дни все-таки приходят родные с выпивкой и закуской, все-таки там летают птицы и садятся на скромное пристанище В.П., все-таки растут деревья, а девушки, прежние девушки, уже выросли, созрели и тихо старятся, [...] (Petruševskaja 1990 ed. AST tom 2: 32)

Intorno a V.P. sono spuntate altre tombe – non così coperte d'erba come la sua – che i parenti talvolta visitano portando qualcosa da bere e da mangiare; gli uccelli volano e si posano sul modesto rifugio di V.P., dove crescono gli alberi, e le ragazze, le ragazze di un tempo, sono maturate e invecchiano in silenzio [...] (Petruševskaja 1990: 225).

Il lessico di questo monologo è caratterizzato dall'uso volutamente ripetuto di alcune parole chiave: due volte "lacrime", tre volte "sangue", due volte "vendicare", tre volte "sofferenze", sei volte "morire"; esse vanno a comporre l'ossatura drammatica di una narrazione il cui tema è la solitudine umana, creata dalla mortalità stessa degli individui. Anche il problema così dostoevskiano della colpa è ben presente nel racconto, e il titolo lo rende evidente. Tuttavia su questo tema c'è una differenza tra i due narratori, come nota Alfred L. Bem parlando di *Delitto e Castigo*:

It is often said that Dostoevsky's "novel-tragedy" gravitates towards a single major "catastrophic" event, one usually connected with a crime; what has not been sufficiently stressed is that Dostoevsky's focus is not crime at all, but its corollary – guilt... [...] We can assume, then, that the feeling of sin, of guilt can be present in the psyche unaccompanied by any consciousness of crime.³⁶

La critica Dalton-Brown invece, circa la Petruševskaja e il racconto qui analizzato, afferma che:

The word "nevinovata" (innocent or blameless), which appears in the final line, compares interestingly with the idea of responsibility or revenge offered in the first sentence – "who will answer for the tears of Vera Pavlovna"? [...] Perhaps we all do not wish to admit any guilt. No one will, therefore, answer, for we are all innocent.³⁷ The crime is not ours. Thus we distance

³⁶ Dal testo *Introduction of Fiodor Dostoevsky's Crime and Punishment*, New York – Philadelphia, Chelsea House Publishers, 1988, pp.5-6.

ourselves from too much pity, from acknowledging our communal guilt and suffering. [...] We understand this universal tale, sympathize deeply with it, and yet our fears drives us away from it; into self-expiation, egoismo, aloneless, towards our own stories, dead-ending our tears to the tales of others. [...] It is all past, gone, Vera is dead. And, after all, we are all innocent Veras and we will all die (Dalton-Brown 2000: 191).

Non restano così, né crimine né colpa; soltanto un'intima, soggettiva e al tempo stesso universale solitudine che si manifesta con gli aspetti più sordidi e violenti nella vuota quotidianità.

5.2.9 *Serëža*: un matrimonio tra la depressione e il nichilismo

Un terzo monologo che andiamo ad analizzare, sempre scritto nel 1988, è intitolato *Serëža* (Serëža). La prima domanda che la voce narrante si pone, posta all'inizio del racconto, definisce la squallida vicenda in questione:

Я не могу понять одного: почему он бросил Надю, ведь он знал, что ее это доконает, и она действительно умерла через год после его смерти. (Petruševskaja 1996 ed. AST tom 2: 61).

Una cosa ancora non capisco: perché decise di lasciare Nadja, quando sapeva che questo per lei sarebbe stato il colpo di grazia, e infatti morì un anno dopo la sua morte ((Petruševskaja 1990: 186).

Il giovane Sergej studia il fenomeno del populismo russo all'Università e dopo aver abbandonato la povera Nadja, decide un mese dopo di sposare Irina, (amica di chi sta raccontando), una giovane che però non lo ama e dalla quale avrà una figlioletta. La Petruševskaja, con uno dei suoi soliti tocchi di *humor* nero illustra, come se fossero una cosa del tutto naturale (e forse, nella società depravata e depauperata di valori descritta dalla scrittrice, è davvero naturale), i motivi per cui Serëža ed Irina diventano marito e moglie:

Она не любила его [...] у него в руках была огромная, прекрасная коробка шоколадных конфет, [...] Она сразу же согласилась, потому что он ей, во-первых, очень нравился, он был необычен, а потом редко какая женщина не ответит согласием на предложение, исходящее от человека такой силы духа. А может быть, просто ей было уже пора выходить замуж (Petruševskaja 1996 ed. AST tom 2: 62).

Lei semplicemente non lo amava [...] lui le aveva portato un'enorme scatola di cioccolatini [...] Lei aveva acconsentito subito, in primo luogo perché lui le piaceva molto – era un tipo poco comune – e poi perché succede di rado che una donna risponda con un rifiuto alla proposta di un uomo deciso e di carattere. O forse per lei era semplicemente arrivato il momento di sposarsi (Petruševskaja 1990: 187-188).

Per un anno Irina sopporta una vita con un uomo che, a causa di una profondissima e non meglio precisata crisi caratteriale, preferisce una vita ascetica e di privazioni, simile a quella che molti populistici da lui studiati affrontarono in Siberia nel XIX secolo:

[...] что для него, очевидно, не существовало никаких благ, которых бы он хотел добиться. Он не был честолюбив и тщеславен, он был болезненно не тщеславен. [...] Ему ничего не нужно было [...] Я даже могу сказать, что Сережа не жил с Ириной в том, общепринятом смысле этого слова (Petruševskaja 1996 ed. AST tom 2: 64).

[...] era evidente che non esisteva nessun bene materiale che lui desiderasse possedere. Non era ambizioso o vanitoso, era patologicamente privo di ambizione. [...] Non aveva bisogno di niente [...] Posso persino dire che non viveva con Irina nel senso comunemente accettato del termine (Petruševskaja 1990: 189).

La voce femminile narrante si dice invece totalmente presa ed attratta da lui, non è chiaro se ci sia anche un qualche contatto fisico tra i due ma essa si sente in qualche modo colpevole per il tragico epilogo della vicenda: un giorno Serëža viene trovato impiccato nell'amata dacia dei genitori, odiata da Irina. Di lì a poco morirà anche Nadja, per una malattia renale. Il modo in cui è descritta la morte violenta di Serëža è estremamente crudo, con frasi semplici e secche, simili per struttura ad uno scarso elenco informativo:

- Вы слушаете?- сказал сосед.- Сережа наш повесился. Мы сейчас вернулись из морга, его принесли из лесу пастухи, там, на даче. (Petruševskaja 1996 ed. AST tom 2: 65)

“Mi sente?” disse il vicino. “Il nostro Serezha si è impiccato. Siamo tornati ora dall'obitorio, l'hanno portato via dei pastori dal bosco, si trovava alla dacia” (Petruševskaja 1990: 190)

La fine di Serëža viene posta come una semplice constatazione, un dato di fatto oggettivo e quasi ridotto a banalità, con una naturalezza che lascia interdetti; ci viene spontaneo a

questo punto un parallelo con un *mikrorasskaz* (micro racconto) dell'autrice Svetlana, inserito nella sua raccolta intitolata *Durackie rasskazy* (Racconti stupidi) del 1991³⁸. Il titolo del racconto è *V sem' utra* (Alle sette del mattino) e si caratterizza per essere un dialogo telefonico drammatico, in cui la dominante del tema della solitudine (e della conseguente violenza, la morte di uno dei protagonisti), è ritenuta calzante sia per il confronto con il monologo petruševskiano, sia per la nostra indagine.

В СЕМЬ УТРА

Сплю, Димка звонит, говорит:

- Я вешаться собрался

-Чего так? - говорю

- А надоело, - говорит.

- Чего,- говорю,- надоело?

- А все,- говорит,- надоело. Смысла нет ни в чем.

- Ну, и у меня нет,- говорю,- смысла.

- Ну вот.

- Но я же не вешаюсь!

- А я вот собрался.

Смотрю на часы: семь утра.

- Дим,- говорю,- позвони в десять, я сплю еще.

- На похороны придешь? - говорит Димка.

- Приду-приду,- говорю.

- Ну, пока,- говорит.

- Пока,- говорю.

Проснулась, когда мне Зинка звонит, говорит:

- Твой Димка повесился.³⁹

ALLE SETTE DEL MATTINO

Sto dormendo, quando mi chiama Dimka che mi dice:

- Ho deciso di impiccarmi.

- Per cosa? – gli dico.

- Sono stufo, - dice.

- Di cosa?

- Di tutto, - mi dice. – Non penso più a niente.

- Beh, anche io non ho pensieri, - gli dico.

- Bene.

³⁸ Articolo consultabile online: <http://magazines.russ.ru/authors/v/vasilenko>

³⁹ Testo consultabile online: <http://www.a-z.ru/women/texts/vasilenr.htm>

- Ma io non mi impicco!
- Io ho deciso così.
- Guardo l'orologio: le sette del mattino.
- Ehi Dim, - gli dico – richiamami alle dieci. Dormo ancora un po'.
- Verrai al funerale? – mi chiede Dimka.
- Ma sì, sì, ci vengo, ci vengo...
- Va bene...Ciao. – mi dice.
- Ciao.
- Mi sono svegliata con la chiamata di Zinka, che mi ha detto:
- Il tuo Dimka si è impiccato.

Per un'analisi più esaustiva circa il contenuto degli angoscianti racconti "stupidi" si rimanda al capitolo successivo, in cui saranno studiati assieme ad altre prose scelte di Svetlana Vasilenko; qui ci sembra importante porre in risalto il parallelismo utile all'indagine tra un testo della fine degli anni '80 e uno del 1991; la turpe realtà sociale del testo petruševskiano non ci sembra poi tanto distante dal contesto di aspro disagio esistenziale del racconto di Svetlana Vasilenko, così che possiamo definire una sorta di *continuum* socio-temporale, intervallato però dalla tremenda frattura del crollo sovietico. Potente e quasi speculare risulta l'accostamento tra "[...] Сereжа наш повесился.", "[...] il nostro Serëža si è impiccato" e "Твой Димка повесился" "Il tuo Dimka si è impiccato". Ci viene in mente a questo punto anche la tragica vicenda (in questo caso umana e non letteraria) di uno dei più virtuosi e talentuosi tra i nuovi poeti russi, il suicida Boris Ryžij, nato a Čeljabinsk nel 1974, cresciuto ad Ekaterinburg e morto impiccato nella casa dei genitori nel 2001, ad appena 27 anni di età, pochi giorni prima di ricevere il premio letterario "Palmira del Nord" a San Pietroburgo. La poesia di Ryžij (che merita un profondo studio scientifico, qui ovviamente non possibile), a causa del carattere del poeta ma anche del pericoloso contesto sociale malato delle metropoli uraliche tra gli anni Ottanta e Novanta, è volutamente descrittiva di un ambiente violento, maschile, oscuro, tenebroso, malavitoso e in cui la solitudine si fa vera malattia dell'animo. In una poesia intitolata *Dožd' po karnizu – majskaja groza* (Pioggia sul cornicione – temporale di maggio), il poeta Viktor Kagan (1943), ricordando l'amico Ryžij dichiara:

Чёрной бабочкой – к шее петля.
Дух отбросил ненужное тело:
духу – вечность, а телу – земля.
Время треснуло. Жизнь отлетела.⁴⁰

Come nera farfalla un cappio al collo.
Lo spirito ha abbandonato l'inutile corpo.
Eternità allo spirito, terra per il corpo;
il tempo s'è incrinato, la vita è volata via.

Boris Ryžij con una fredda e amara ironia, in una poesia pubblicata per la prima volta sulla rivista Zvezda nel 2001 che ha un andamento molto simile a quello dei *Monologi* in prosa petruševskiani, afferma che:

Как долго я жил на свете, как переносил все эти
сердцебиенья, слезы, и даже наоборот.⁴¹

Quanto ho vissuto a lungo, quanto ho patito
gli spasmi del cuore, le lacrime, e anche il contrario.⁴²

Abbiamo voluto fare questa piccola digressione per illustrare come una sorta di filo rosso colleghi il racconto di Ljudmila Petruševskaja con il micro racconto vasilenkiano sulla base dei nostri due temi comuni, ma anche come questa connessione si possa ritrovare nella poesia di un autore contemporaneo che, come le autrici della nostra indagine, ha volutamente rappresentato e raccontato lo smarrimento, il dolore e lo sgomento di essere uomini (la sua poesia è infatti molto “maschile”) in una terra splendida ma crudele, la patria russa, che può generare abissi di solitudine in cui gli animi puri (le donne maltrattate e disperate di questa indagine o la gioventù maschile minacciata dalla malavita uralica) vi precipitano, come tanti fiocchi di neve.

⁴⁰ La poesia, della quale non si è trovato un riferimento circa l'anno di pubblicazione, è consultabile al sito: <http://za-za.net/old-index.php?menu=authors&&country=usa&&author=kagan&&werk=001>

⁴¹ Poesia composta nel 2001, consultabile al sito: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2001/7/ryzhij.html>

⁴² Versi tratti dall'antologia *Poeti russi oggi*, a cura di Annelisa Alleva, 2008, Scheiwiller, Milano, p. 321.

5.2.10 *Il nostro giro*: crudeli memorie da un appartamento

Passiamo ora all'analisi del quarto monologo scelto in questa sede, forse il più drammatico, *Svoj krug (Il nostro giro)*, composto nel 1979 e pubblicato nel 1988, il cui celebre *incipit* è un chiaro rimando alla prima frase dell'opera *Memorie dal sottosuolo* di Fedor Dostoevskij, autore con il quale Ljudmila Petruševskaja condivide molte tematiche e riflessioni. Mettiamo qui a confronto i due passi, per rendere più chiaro l'andamento stilistico pressoché identico tra gli inizi delle due opere:

da *Svoj krug*:

Я человек жесткий, жестокий, всегда с улыбкой на полных, румяных губах, всегда ко всем с насмешкой (Petruševskaja 1996 ed. AST tom 1: 45).

Io sono una persona dura, brutale, sempre con il sorriso sulle labbra rosse, carnose, sempre a farmi beffe di tutti (Petruševskaja 1990: 230).

da *Zapiski iz podpol'ja*:

Я человек больной... Я злой человек. Непривлекательный я человек. Я думаю, что у меня болит печень. Впрочем, я ни шиша не смыслю в моей болезни и не знаю наверно, что у меня болит.⁴³

Sono un uomo malato... Sono un uomo cattivo. Un uomo sgradevole. Credo di avere mal di fegato. Del resto, non capisco un accidente del mio male e probabilmente non so di cosa soffro.⁴⁴

La critica a questo proposito ha notato come la somiglianza sia evidente:

The similarities in the opening passages of "Notes from Underground" and "Our Crowd" are evident for any reader of Russian Literature.⁴⁵

Il complicato tentativo di orchestrare un riassunto coerente ci porta a dire che la vicenda parla di una donna morente (a causa di un'incurabile malattia renale per cui era già

⁴³ http://az.lib.ru/d/dostoevskij_f_m/text_0290.shtml

⁴⁴ F. Dostoevskij, *Memorie dal sottosuolo*, Bur, Biblioteca Rizzoli, 2010, p.2.

⁴⁵ Tigountsova, I. *The Ugly in Russian Literature*. LAP Lambert Academic Publishing, 2010, p.158.

mancata sua madre) che cerca a suo modo di organizzare una vita migliore per suo figlio Alëša, ragazzo senza alcun tipo di abilità o talento, avuto da Kolja, marito fedifrago e violento. Il tutto si svolge in un contesto sociale degradato, con al centro gli incontri di una determinata cerchia di conoscenti, un *krug* appunto, dove oltre ai protagonisti citati compaiono Mariša, donna di Serge amata un po' da tutti gli uomini del circolo, la spia Andrej al soldo dello Stato, che ama cambiare spesso le proprie amanti, il dottorando mezzo ebreo Žora, la "valchiria" Tanja e la ventenne Lenka, di origine baltica. Dopo questa descrizione, con un poderoso e coraggioso salto temporale, Ljudmila Petruševskaja sposta nella seconda parte la narrazione in avanti di dieci anni e, stando alle parole della narratrice, Serge che era ammirato da tutti ha lasciato Mariša ma continua a fare la parte (falsa) del padre di famiglia per la figliolina Sonja, la quale ha grandi doti artistiche, e a mano a mano un po' tutti gli altri maschi si innamorano di Mariša; Kolja chiede il divorzio alla protagonista subito dopo che quest'ultima ha seppellito la madre (il padre, affranto morirà poco dopo di infarto) al contrario di Serge, picchia con crudeltà suo figlio (più per vergogna e imbarazzo che per sadismo), il povero Alëša, quando scopre che quest'ultimo ha ripreso a urinare a letto dopo la morte dei nonni. La Petruševskaja riesce a condensare temi come quello dell'indifferenza e della durezza del personale medico, il problema della carente sanità sovietica, il tema del divorzio e delle pratiche legali conseguenti, scarse e vuote come i rapporti umani, presenti la routine di una quotidianità dominata dalla violenza e dall'indifferenza, fino alle punizioni corporali, quasi fossero una sorta di espiazione di un male superiore:

У меня в тот же период тихо догорела мать, растаяла с восьмидесяти килограмм до двадцати семи [...], и врачи под самый конец взялись найти у нее несуществующий гнойник, вскрыли ее, случайно пришили кишку к брюшине и оставили умирать с незакрывающейся язвой величиной в кулак [...] Коля, я думаю, вылетел как пробка из нашего семейного гнезда, чтобы не видеть своего облитого мочой сына, на тонких ногах дрожащего в мокрых трусах. Когда Коля в первый раз застал, проснувшись от Алешиного плача, это безобразие, он саданул Алешу прямо по щеке ладонью, и Алеша легко покотился обратно на свою мокрую, кислую постель, но он не очень плакал, поскольку чувствовал даже облегчение, что вот его наказали (Petruševskaja 1996 ed. AST tom 1: 59-61).

Nello stesso periodo mia madre si spense silenziosamente, si consumò, riducendosi da ottanta chili a ventisette [...] e i dottori, quando era la fine, si ingegnarono a trovarle un ascesso insistente, l'aprirono, casualmente ricucirono l'intestino al peritoneo e la lasciarono morire con una piaga aperta della grandezza di un pugno. [...] Penso che Kolja fosse schizzato via come un tappo dal nostro nido domestico per non vedere più suo figlio bagnato di pipì che, sulle gambe sottili, tremava nelle mutande umide. Quando Kolja, svegliato dal pianto di Aljoša, aveva scoperto per la prima volta questo fatto scandaloso, gli aveva tirato un ceffone e lui se n'era tornato nel letto bagnato, dall'odore acre, senza piangere più di tanto perché provava addirittura sollievo nell'essere stato castigato. (Petruševskaja 1990: 246-248)

La vicenda si conclude con una scena turpe e cruda: la protagonista, dopo aver invitato a casa i vari protagonisti di questo ristretto cerchio, gli racconta di voler mandare il figlio all'orfanotrofio, suscitando disapprovazione. Quando escono, trovano Alëša che dorme sulle scale e la protagonista gli si scaglia contro urlando e ferendolo al viso. Tutti gli appartenenti al *krug*, portano via indignati Alëša, lontano dalla madre giudicata un mostro, tuttavia si scopre che l'intento da parte della morente era proprio questo, ossia fare in modo che il ragazzo venisse cresciuto da Kolja e dagli "amici" della cerchia, piuttosto che vivere in un istituto o in un orfanotrofio statali. Questo racconto provoca sconcerto, basti pensare alla scena in cui si descrive la passione carnale per la propria figlia da parte di Serge, uno degli amici della protagonista:

Другое дело Серж, человек в целом мало романтический, человек сухой, циничный и недоверчивый, - но этот кончит сожительством с единственным по-настоящему любимым им существом, с Сонечкой, сумасшедшая любовь к которой ведет его по жизни углами, закоулками и темными подвалами, пока он не осознает ее полностью, не бросит всех женщин и не будет жить ради одной-единственной, которую сам породил (Petruševskaja 1996: 66).⁴⁶

Diverso è il caso di Serge, persona poco romantica in generale, arida, cinica e diffidente. Finirà col convivere con l'unica creatura che in realtà ami, Sonečka, il cui folle amore lo porta ora a disperdersi per angoli e cantine buie, finché pienamente consapevole non lascerà tutte le altre donne e non vivrà che per lei, l'unica che lui ha generato (Petruševskaja 1990: 255).

⁴⁶ La Petruševskaja accenna allo scabroso problema della pedofilia, inserendolo contemporaneamente come un cuneo all'interno della narrazione e nell'animo dei lettori, presentandolo come una delle facce nascoste (ma nemmeno troppo, a volte) di una realtà già ben lontana dall'essere immacolata e velata o ammantata nei dettami della società socialista perfetta.

La scena inquadra bene la crisi sociale russa durante la stagnazione brežneviana⁴⁷ presentando il gruppo di giovani come vuoti a livello morale ed ideologico ed anzi interessati soltanto ai bisogni materiali, ma soprattutto pone al centro la questione, per noi importantissima, della violenza e della degenerazione:

The typical Petrushevskian work could have been described as one where the characters live an intense isolation within an urban collective which, despite cramped living conditions, offers no support systems. The story "Our Crowd" (Svoi Krug) published in Novyi Mir in 1988, encapsulates that particular fictional world, shocking in its extremity of desperation and its verisimilitude.⁴⁸

L'intelligencija è pertanto presentata non solo come un'accozzaglia di arrivisti ipocriti e pseudo - carrieristi, ma anche come un ambiente malato e possiamo dire anti-familiare, in cui i bambini, i giovani e i sentimenti sono problematici, se non addirittura di troppo; i protagonisti non conducono comportamenti generalmente normali come l'essere genitore e amare i propri figli ed anzi non nascondono il loro turpe andazzo; Ljudmila Petruševskaja dipinge un crudele cono d'ombra nel quale precipitano giovani donne e bambini, vittime perenni di un destino che appare, agli occhi di chi legge (e riflette), ineluttabile:

Most damaging to the complacency of the intelligentsia in "Our Crowd" is their attitude toward children. Having children is the "thing to do," it gives meaning to life - such is the opinion generally held among the narrator's set. The couple unable to conceive elicit pity. At the same time the narrator casts this love for children in a highly ambiguous light. [...] Serge adores his "genius daughter" with a semi-incestuous love; unrelated teenagers are put to bed in the same room. The adults casually leave their children alone at night, liberating themselves from all restraints in order to "feel like real people," drinking and carousing until neighbors call the police. On what appears to be the only occasion the narrator and her husband get home from

⁴⁷ Come ha notato Ross Campbell in un suo articolo, "(...) Our perceptions of Soviet stagnation lead us to assume that the situation was dire. Poor working conditions, wages and social oppression at first appear to dominate the social system of the Soviet Union during stagnation (...) the roots for stagnation under Brezhnev appear to be numerous and varied." v. [http://www.allrussias.com/essays/2011/Ross Campbell.pdf](http://www.allrussias.com/essays/2011/Ross%20Campbell.pdf)

⁴⁸ Milne, L. "Ghosts and Dolls: Popular Urban Culture and the Supernatural in Liudmila Petrushevskaja's Songs of the Eastern Slavs and The Little Sorceress", The Russian Review, Volume 59, Issue 2, pages 269, April 2000.

the ritual Friday-night party at a reasonable hour, they find their son transfixed in front of the blank TV screen, afraid to turn it off and face the terrifying dark.⁴⁹

E la terribile immagine di Alëša solitario davanti alla televisione assurge ad epifania della solitudine e della violenza fisica e psicologica perpetrate in modo oramai del tutto naturale e ripetitivo; una sorta di mesta e nera routine che la Petruševskaja tratteggia senza paura di scandalizzare, ma non solo; la comparsa dei maldestri espedienti che la protagonista attua per assicurare una vita migliore al proprio figlio (come picchiarlo davanti a tutti), pur se basati su una *fictio*, appaiano agli occhi di chi legge come drammaticamente reali, a causa del livello di sofferenza e violenza in essi inscritto. La storia si sviluppa sull'idea di ricostruire una propria storia (e una propria vicenda umana) basata su un graduale auto annientamento, determinato dalla presenza imminente della prossima morte della protagonista, a causa di una malattia ereditaria. La Petruševskaja utilizza un procedimento narrativo basato su omissioni e sottintesi che disorientano e sconcertano il lettore, canalizzando tuttavia i suoi pensieri sulla malignità della mamma-protagonista; e qui avviene l'epifania dell'intento petruševskiano: stimolare in chi legge la sensazione di appartenere, mano a mano che la narrazione si evolve, a quella famigerata cerchia di amici, a quel *krug* del titolo, che considera la protagonista come l'esempio perfetto della madre-mostro (ma il paradosso è davvero forte: in realtà anche questa cerchia non è meno mostruosa di lei, anzi, viene descritta come vedremo con picchi di depravazione sconcertanti). Il lettore alla fine viene imbrigliato in queste reti descrittive e prova, sostanzialmente, le stesse sensazioni degli amici della protagonista, descritte dalla voce narrante, ma contemporaneamente (e in questo gioco ambivalente di emozioni sta la grandezza del racconto) capisce che il piano per salvare Alëša, seppur crudele, è inevitabile, arrivando perciò a dare ragione anche alla stessa madre, come ha notato la Dalton Brown:

When we are treated to the scene of her hitting her son, Aleshka, wildly for no real cause, the reader feels a disgust immediately cancelled by the realization that our heroine's plan has

⁴⁹ Woll, J. *The Minotaur in the Maze: Remarks on Lyudmila Petrushevskaya*, Board of Regents of the University of Oklahoma, *World Literature Today*, Vol. 67, n° 1, Russian Literature at a Crossroads (Winter, 1993), p. 128.

worked perfectly. Everyone has been fooled. The boy will be now guaranteed a protected existence, his victimization by his own mother shocking the circle of friends to such an extent that he immediately becomes their pet, their saved one. [...] The fact that the crowd's romanticism is based on a lie is countermanded by the real structure of truth in the text, namely, that the brutal mother turns out to be the most self-sacrificial mother (Dalton-Brown 2000: 36).

La protagonista compie un gesto violento che può pregiudicarne il ricordo, una volta morta, da parte del figlio Alëša ma, dal suo punto di vista il figlio non soltanto la ricorderà con benevolenza andando a trovarla al cimitero, ma anzi, la potrà ringraziare per avergli salvato la vita prospettandogliene una migliore; possiamo definire ciò come un estremo tentativo di sacrificio materno, minacciato dall' oscura paura di morire lasciando solo un figlio in una società precaria e violenta, costante non solo della protagonista, ma anche di molte altre *materi-odinički* (madri sole) reali che hanno vissuto in una società la cui macchina di propaganda invece presentava sempre esempi di famiglia socialista perfetta. Naturalmente il mondo che la voce narrante descrive potrebbe essere il prodotto di tutte le sue delusioni (derivate dall'indigenza, da un marito indifferente e fedifrago e quindi da una latente solitudine) piuttosto che un atto d'accusa nei confronti della società urbana sovietica; se così fosse (e se questo fosse il reale intento petruševskiano) essa sarebbe una sorta di violenta e cinica manipolatrice, piuttosto che un'icona dell' auto sacrificio. La forza di questo racconto è dirompente: meglio una vita accanto a personaggi dubbi e viziosi piuttosto che in un orfanotrofio. Helena Goscilo a questo proposito ha sottolineato come:

[...] "Our Crowd" ("Svoi krug", 1988), immediately after publication drew opprobrium on two counts. Its unflinching, cynical dissection of an amoral coterie from the intelligentsia challenges the institutionalized image of that milieu as the stronghold of its society's conscience. Similarly, the female protagonist's physical violence against her son, though ostensibly exercised in his interests, overturns the enduring ideal of uncomplicated nurturing maternity entrenched in Soviet ideology and sedimented in the nation's psyche. In other words, Petrushevskaja's morose emphasis on (self-) destructive human drives an intolerable external pressures, as well as her explicit references to sexual and physiological realia, violates the decorum of two gendered Soviet myths: the euphemistically couched personal concerns supposedly exemplified in ladies' literature; and the emotional affirmation of the family life that official policy imposed

upon women and cemented into the spurious national paradigm of femininity that for decades continued to stifle them⁵⁰

L'intento di Ljudmila Petruševskaja è attanagliare il lettore in un vortice di denuncia (pur asettica e poco empatica, rispettando così la caratteristica della *drugaja proza*), di scandalo e di ribrezzo; riteniamo a questo punto necessario commentare alcune parole-chiave che denotano alcune tematiche presenti nel racconto *Svoj krug*; ci auguriamo che non solo si possa arrivare a formare una sorta di corpus di citazioni per chi non ha letto il racconto per intero, ma anche di mettere anche in evidenza quanto indicato dai critici citati in questa sede, e rendere evidente infine come il tema della solitudine e della violenza emergano come costanti della prosa petruševskiana, grazie a degli elementi ben presenti nel tessuto testuale del racconto. Una prima costante da noi individuata è quella della “sterilità” femminile: l'ideologia sovietica, imponendo un pudore che vietava di parlare di argomenti considerati troppo intimi o addirittura scabrosi (e per questo assolutamente negativi in una società paritaria e proletaria, non più borghese e “decadente”) cercava di tenere nascosto questo tema, che viene qui invece presentato alla luce del sole: si parla di due protagonisti che, dopo una gravidanza improvvisa, fanno crollare definitivamente il precario equilibrio di sentimenti e di rispetto coniugale reciproco, tradendosi a vicenda nei modi più svariati con una naturalezza che nasce da un senso di vuotezze e solitudine totali:

Эта ядовитость Анютиной матки имела хождение в нашем кругу, и на Анюте и Андрее лежала печать обреченности. У всех у нас уже были дети, у Жоры трое, у меня Алеша, [...] У Тани был сын, [...] У Андрея же и у Анюты детей быть не могло, и их было жалко, поскольку без детей как-то нелепо жить, [...] У Анюты же и у Андрея была обреченность, пока однажды Анюта вдруг не родила дочь, ни с того ни с сего, почти не изменившись! Ликование было полным, [...] Но на этом праздник, а также семейная романтика закончились, и Андрей, надо думать, надолго забросил свои супружеские обязанности, а Анюта, наоборот, почувствовала свою обыкновенность, стала как все женщины, [...] и начала приглашать в течение год продолжавшегося декретного отпуска все новых и новых друзей, и тут Андрей ушел на ролях стукача в плавание, а вернувшись, нашел у себя дома целый рой знакомых, привлеченных, по-видимому, холостым состоянием

⁵⁰ Goscilo, H. *Dehexing Sex. Russian Womanhood during and after Glasnost*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1996, pp.19-20.

Анютиной прежде ядовитой матки. Андрей, [...] стал романтически приводить к Сержу и Марише отборных девушек. (Petruševskaja 1996 ed. AST tom 1: 49-50)

Di questa sterilità di Anjuta si parlava nel nostro giro, e su lei e Andrej pesava il marchio della nostra condanna. Tutti noi avevamo già dei figli: Žora tre, io avevo Aljosa [...] Tanja aveva un figlio, [...] Andrej e Anjuta, invece, non potevano averne, e facevano pena, poiché è assurdo vivere senza bambini [...] Dunque, Andrej e Anjuta sembravano condannati, ma una volta, improvvisamente, lei diede alla luce una bambina, di punto in bianco, senza quasi cambiare! L'euforia era totale, [...] Ma con ciò finirono sia la festa sia tutto il romanticismo familiare; Andrej, c'è da credere, trascurò per molto tempo i suoi doveri coniugali e Anjuta, al contrario, cominciò a sentirsi normale, divenne come tutte le altre donne, [...] prese ad invitare sempre nuovi amici, mentre Andrej se ne andava a fare il delatore in navigazione, e al ritorno trovò in casa un nugolo di conoscenti evidentemente attratti dal nuovo celibato dell'utero di Anjuta, un tempo infecondo. Andrej [...] cominciò a portare romanticamente da Serge e Marisha ragazze accuratamente selezionate (Petruševskaja 1990: 234-235).

La seconda categoria-chiave individuata è quella dello “stupro”: questo era un altro tema considerato tabù per la società sovietica e qui trattato con disarmante libertà da parte della Petruševskaja; la finzione creata dai protagonisti e il fatto che tutti ne ridano rende la cifra del livello di degradazione morale e dei costumi non soltanto della cerchia di amici ma di tutto uno spaccato di società. La scrittrice estende l'accusa e fa dilagare il senso di spaesamento in chi legge, le azioni di Levka non sono altro che un rimarcare quanta ipocrisia e crudeltà possano nascondersi dietro una sfaldata facciata perbenista, che ora in piena stagnazione, mostra tutte le sue crepe; a questo proposito riteniamo utile citare due brevi passi in cui vedremo come l'immagine della violenza assuma tratti grotteschi: nel primo caso infatti è affiancata dalle risate, nel secondo da un'indifferenza quasi animalesca:

К Жоре Ленка Марчукайте, однако, садиться не рисковала никогда, это было небезопасно, поскольку Жора демонстрировал, как многие маленькие мужчины, постоянное сексуальное возбуждение и любил всех -- Маришу, Таню и даже Ленку. Ленка, существо совершенно холодное, рисковала вызвать у Жоры покушение на изнасилование при всех, как это уже было с одной дамой Андрюши, [...] и Жора, когда кончилась музыка, прямо схватил свою рослую даму за подмышки и поволок в соседнюю комнату как бы в беспамятстве, а в соседней комнате, это было хорошо известно, в эту ночь никто не спал, дочь Мариши и Сержа находилась у бабушки. Жора успел свалить ополоумевшую даму на маленькую кровать Сонечки, но пришли невольно усмехающиеся Серж и Андрей и оттащили Жору, и переполошенная дама одернула задравшееся в ходе

борьбы платье. Событие вызвало жуткий смех на всю ночь. (Petruševskaja 1996 ed. AST tom 1: 51)

Lenka Marčukajte, tuttavia, non si arrischiava mai a sedere su Žora, la cosa comportava seri rischi perché lui, come molti uomini piccoli, manifestava una continua eccitazione sessuale e amava tutte: Mariša, Tanja e persino Lenka che era assolutamente frigida e poteva indurlo ad usare violenza davanti a tutti, come era già accaduto con una compagna di Andrijuša [...] Quando la musica finì, lui afferrò la sua imponente dama sotto le ascelle e, come in deliquio, la trascinò a forza nella stanza vicina dove si sapeva che quella notte non avrebbe dormito nessuno: la figlia di Mariša e Serge si trovava dalla nonna. Žora riuscì a gettare sul lettino di Sonečka la sua compagna sconvolta, ma arrivarono Serge e Andrej che, sogghignando loro malgrado, lo trascinarono via, mentre la signora, tutta in subbuglio, si abbassava l'abito che le era salito nel corso della lotta. L'episodio li fece sbellicare dalle risa per tutta la notte. (Petruševskaja 1990: 236-237)

Левка-американец иногда ночевал на полу и один раз по случайности, как рассказывали студентки, придя за рублем, сломал целку дочери министра Нинке со второго курса факультета журналистики. (Petruševskaja 1996 ed. AST tom 1: 52)

Lëvka l'americano talvolta passava la notte sul pavimento dei suoi vicini di casa, e una volta come raccontavano le studentesse venute a chiedere un rublo, lui aveva sverginato la figlia di un ministro, Ninka, che frequentava il secondo corso della facoltà di giornalismo. (Petruševskaja 1990: 238)

Essendo Ljudmila Petruševskaja una delle maggiori esponenti della *drugaja proza*, l'elemento della *pošlost'* non solo risulta presente nelle sue opere, ma diventa anche strumento narrativo; prendendo come riferimento la definizione critica del concetto di *pošlost'* sviluppata da Svetlana Boym⁵¹ e rifacendoci a quanto indicato nei precedenti capitoli, vediamo come gli amici della protagonista e la protagonista stessa siano moralmente e spiritualmente contaminati; il monologo ha una sorta di andamento in crescendo, dove ogni azione si ammantava di una patina di volgarità:

Ни Ленка Марчукайте ни разу не уселась на колени ни к кому, тем более к Валере, ни Жора ни разу не крикнул в форточку проходим школьницам "девственницы", только я

⁵¹ "Poshlost' is the Russian version of banality, with a characteristic national flavoring of metaphysics and high morality, and a peculiar conjunction of the sexual and the spiritual. This one word encompasses triviality, vulgarity, sexual promiscuity, and a lack of spirituality. The war against poshlost' was a cultural obsession of the Russian and Soviet intelligentsia from the 1860s to 1960s." v. Boym, S. *Common Places: Mythologies of Everyday Life in Russia*. Harvard University Press, 1994, p.41

все спрашивала, как это самбисты научаются пердеть, усилием воли или специально питаюсь. (Petruševskaja 1996 ed. AST tom 1: 54)

Lenka Marcukajte non s'era seduta neppure una volta sulle ginocchia altrui né su quelle di Valera, né Žora dalla finestra aveva gridato "verginelle!" alle scolare di passaggio, soltanto io continuavo a chiedere come fanno i sambisti⁵² a imparare a scoreggiare, se con la forza di volontà o con un'alimentazione speciale. (Petruševskaja 1990: 240)

Riteniamo che uno dei due concetti-chiave di questa tesi, la solitudine, sia espresso in modo centrale dalla voce narrante onnisciente ed eterodiegetica petruševskiana anche in quest'opera: non soltanto il problema dei sentimenti all'interno di uno spento focolare domestico risulta insanabile, ma l'immagine del piccolo Alëša davanti allo schermo televisivo nel pieno della notte si può a buon diritto considerare come un vero centro nevralgico del concetto di solitudine espresso dalla scrittrice in questa ed anche in altre successive opere che analizzeremo. Resta nella mente e non se ne va, scandalizza e sconcerta; tale descrizione la consideriamo epifania di una solitudine "alla russa", dove l'elemento onnipresente del cemento armato dell'edilizia sovietica tipico delle pareti degli anonimi e giganteschi condomini urbani comprime poveri animi ed esistenze disgraziate (nel nostro caso quasi sempre femminili) davanti a pochi sprazzi di modernità quali un televisore o un forno, oggetti muti che però aiutano a superare la quotidianità delle violenze:

Мы с Колей [...] обнаружили, что Алешка не спит в полвторого ночи, а сидит ослепевший перед телевизором, экран которого горит впустую. Это было наше первое ночное возвращение с пятницы - не утреннее, - и мы увидели, что Алешка тоже по-своему празднует эту ночь, а он, когда его я укладывала, сказал, что боится спать один и боится гасить свет. (Petruševskaja 1996 ed. AST tom 1: 56)

Io e Kolja [...] arrivammo a casa come la gente normale e scoprimmo che Aljoša, all'una e mezza di notte, non stava dormendo, ma sedeva in dormiveglia davanti allo schermo vuoto del televisore. Era il primo venerdì che rientravamo di notte anziché il mattino, e scoprimmo che anche Aljoša a modo suo festeggiava; quando lo mettevo a letto, diceva di aver paura di spegnere la luce e dormire da solo, al buio. (Petruševskaja 1990: 242)

⁵² Il sambo è un'arte marziale russa sviluppatasi negli anni '20 del XX secolo

Altra parola-chiave per noi utile è l'ipocrisia: quando la protagonista si lancia in una discussione su argomenti erotici, lo fa con un *pathos* che denota da un lato la volontà di rendere importanti tematiche tutto sommato basse (come ogni dialogo d'altronde all'interno del famigerato cerchio), e dall'altro la curiosità quasi morbosa di vedere come reagiscono gli amici. E questi ultimi, nonostante vivano costantemente tra depravazioni e volgarità, si nascondono in modo quasi pirandelliano dietro la maschera del perbenismo, sconvolgendosi per le frasi pronunciate dalla madre di Alëša. Anche qui la voce narrante petruševskiana critica aspramente i comportamenti della società, con le sue vette di falsa moralità.

- Мне рассказывали про книжку "Сексопатология", и там половой акт разделяется на стадии, супруги возбуждают друг друга, Серж, надо сначала, оказывается, гладить мочку уха у партнера! Это эrogenная зона, оказывается!
Все замерли [...](Petruševskaja 1996 ed. AST tom 1: 58)

"Mi hanno parlato del libro *Sessuopatologia*, dove l'atto sessuale viene diviso in stadi, i coniugi si eccitano a vicenda; Serge, pare che all'inizio occorra accarezzare il lobo dell'orecchio del partner! Pare sia una zona erogena!" Tutti rimasero di stucco [...](Petruševskaja 1990: 245)

Un ulteriore altro elemento-chiave nella nostra indagine, strettamente connesso al tema della violenza, è la crudeltà: la protagonista infatti costruisce il suo piano dimostrando il suo disinteresse per il figlioletto Alëša, al fine di evitargli una vita tra gli orfanotrofi; meglio una compagnia sgangherata e depravata, rispetto alla solitudine dell'istituzione statale. A colpire chi legge è il cambio di argomenti, immediato e spiazzante, quando la protagonista passa con apparente naturalezza a parlare di cibo. Successivamente, in quello che qui definiamo come il *climax* narrativo assoluto del racconto, Alëša viene schiaffeggiato e picchiato dalla madre davanti alla cerchia di amici (la protagonista lo picchia sul pianerottolo delle scale, locus privilegiato della narrativa petruševskiana con argomenti la solitudine e la violenza, e denotativo di un forte ammiccamento a Dostoevskij), altro passo del suo drammatico stratagemma per farsi togliere l'affidamento. La scena è drammatica ma al tempo stesso catartica e, aggiungiamo, apotropaica: si compie un dolore, soli, per liberarsi conseguentemente da uno ancora maggiore,

rimanendo soli; ecco forse una delle chiavi per leggere molte narrazioni petruševskiane e le opere qui trattate. E meravigliosamente carico di amara ironia è il neppure troppo nascosto richiamo che Ljudmila Petruševskaja fa alle imperiose, solenni e radiose parate militari sovietiche, qui avvizzite in un ipocrita e tragicomico fuggi fuggi generale da parte degli amici e dell'ex-marito con Alëša:

- Мне одной много не надо, а Алеша ведь идет в детский дом, я уже устраиваю и хлопочу. В город Боровск.

[...]

- Я устраиваю его в детдом, вот анкета, - сказала я [...] Коля их взял посмотреть и порвал.

- Наглая же дура, -- сказал Андрей.

Я откинулась на стуле: - Пейте, ешьте, сейчас принесу пироги с вареньем и капустой. (Petruševskaja 1996 ed. AST tom 1: 65)

"Io sono sola. Non mi occorre molto e Aljoša andrà all'orfanotrofio, lo sto già sistemando, mi sto dando da fare. A Borovsk." [...] "Lo sistemo all'orfanotrofio, ecco il questionario."

Kolja li prese per guardarli e li stracciò.

"Stupida arrogante" disse Andrej.

Mi tirai indietro sulla sedia:

"Bevete, mangiate, adesso porterò le torte con il cavolo e la marmellata" (Petruševskaja 1990: 253).

[...] а Коля, оставшись не у дел, подошел ко мне и спросил: а где Алеша?

- Не знаю, гуляет, - сказала я.

- Так уже первый час ночи! - сказал Коля и пошел в прихожую. [...] и я наконец открыла дверь им всем, и они все увидели Алешу, который спал, сидя на ступеньках. Я выскочила, подняла его и с диким криком "Ты что, ты где!" ударила по лицу, так что у ребенка полилась кровь, и он, еще не проснувшись, стал захлебываться. Я начала бить его по чему⁵³ попало, на меня набросились, скрутили, воткнули в дверь и захлопнули, и кто-то еще долго держал дверь, пока я колотилась, и были слышны чьи-то рыдания и крик Нади:

- Да я ее своими руками! Господи! Гадина!

И кричал, спускаясь по лестнице, Коля:

- Алешка! Алешка! Все! Я забираю! Все! К едреней матери куда угодно!

Только не здесь! Мразь такая! [...]

Вся компания вывалилась из парадного. Это было триумфальное всеобщее шествие. (Petruševskaja 1996 ed. AST tom 1: 65)

[...] ma Kolja, che era rimasto senza nulla da fare, mi si avvicinò e chiese: "Ma dov'è Aljoša?".

“Non so, a passeggiare,” dissi.

“Come, è già l’una di notte!” replicò, e si diresse verso l’ingresso. [...]

Io aprii loro la porta: tutti videro Aljoška che dormiva seduto sui gradini. Feci un balzo, lo sollevai e urlai selvaggiamente: “Che cosa fai qui?! Perché sei qui?!”. Lo colpì sul viso, il bambino si riempì di sangue e, ancora addormentato, cominciò a singhiozzare. Cominciai a picchiarlo dove capitava, loro si scagliarono su di me, ebbero la meglio e mi spinsero oltre la porta, la sbatterono, qualcuno la tenne ancora a lungo, mentre mi dibattevo, e si udivano dei singhiozzi e le grida di Nadja:

“Sì con le mani! Dio mio! è un mostro!”

Anche Kolja, scendendo le scale, gridava:

“Aljoša! Aljoša! Basta! Lo porto via! Basta! In qualsiasi posto! Ma non qui! Con una simile carogna!” [...] Tutta la compagnia uscì dal portone. Era una parata trionfale! [...](Petruševskaja 1990: 253-254)

La torta salata con il cavolo e la confettura richiama l’idea di una festa e di una celebrazione e mal si addice ad un momento così drammatico; Gabriella Elina Imposti ci segnala come tutto ciò sia voluto dalla Petruševskaja, quasi a rappresentare un evento di portata religiosa:

(...) quella specie di “ultima cena” (...) costituisce il punto dominante del racconto (Imposti 2008: 85).

L’inganno è un’ultima parola-chiave con la quale vogliamo cogliere il senso della citazione che seguirà; la protagonista pone subito al centro la spinosa questione della violenza, in particolare quella sui bambini, ritenuta inaccettabile persino dal manipolo sgangherato degli amici, sottolineandone ancora una volta l’ipocrisia e la amoralità. Il racconto termina con una riflessione dura e drammatica da parte della giovane donna sul proprio operato, con accenni voluti alla religione e a narrazioni evangeliche (la “strage degli innocenti”), in una mescolanza di dolore e catarsi, di violazione e privazione, fino all’ultima frase ad effetto che, come in una composizione ad anello, chiude il dramma con un andamento dostoevskiano.

Я заперлась на засов. Мой расчет был верным. Они все, как один, не могли видеть детской крови, они могли спокойно разрезать друг друга на части, но ребенок, дети для них святое дело. [...] Я же устроила его судьбу очень дешевой ценой. Так бы он после

моей смерти пошел по интернатам [...] И вот вся дешево доставшаяся сцена с избиением младенцев дала толчок длинной новой романтической традиции в жизни моего сироты Алеши, с его благородными новыми приемными родителями, которые свои интересы забудут, а его интересы будут блюсти. Так я все рассчитала, и так оно и будет. Я умная, я понимаю. (Petruševskaja 1996 ed. AST tom 1: 66-67)

I miei calcoli erano giusti. Nessuno, senza eccezione, riusciva a sopportare la vista del sangue di un bambino. Potevano tranquillamente farsi a pezzi a vicenda, ma un bambino, i bambini, erano sacri. [...] Ho provveduto al suo destino pagando un prezzo davvero basso. Altrimenti, dopo la mia morte, avrebbe finito col girare da un collegio all'altro [...] Tutta la scena della strage degli innocenti, ottenuta così a buon mercato, segnerà l'avvio di una lunga fase romantica nella vita del mio Aljoša, con i suoi numerosi genitori adottivi, che dimenticheranno i loro interessi, per salvaguardare i suoi. Tutto è avvenuto secondo i miei piani. Io sono intelligente, capisco molte cose. (Petruševskaja 1990: 254-255)

Concludendo l'analisi su questo scandaloso racconto, abbiamo deciso di citare un passo critico in cui si trovano sia vicinanza che distanza tra Ljudmila Petruševskaja e Fëdor Dostoevskij, circa la rappresentazione della solitudine, della violenza e dell'orrido; riteniamo tale citazione non soltanto utile ai fini di una lettura critica dell'opera ma anche di ausilio per la nostra indagine:

Both ugly corporeality – suicides, prostitutes, murderers, corpses – and, in particular, spiritual deformities were captured by Dostoevsky in his narratives, which makes the nineteenth – and the twentieth-century writers thematically close. In Petrushevskaja's texts, prostitutes, suicides, and alcoholics talk neutrally about such ugly body-related details as miscarriages, abortions, sickness, bodies rotten alive in hospitals, rape and beatings, while masking with irony, or not mentioning at all the emotional side of existence, and the psychological motivation behind physical violence. (Tigountsova 2010: 159)

Se dunque in Dostoevskij la ricerca ossessiva, quasi messianica (e molto russa) di un "perché" è evidente in molte sue opere, in Ljudmila Petruševskaja la solitudine, le violenze fisiche e psicologiche, le devastazioni dell'animo, sono il negativo di un microfilm dell'orrore oltre il quale non è più possibile indagare: la ricerca psicologica dostoevskiana è lasciata alla spalle, in favore di una più cruda e simpatetica denuncia sociale composta da tante polaroid in cui corpi ed animi si dibattono, isolati e soli, tra le pieghe di questo dolore russo dove deformità corporali e psichiche trovano una voce acuta, un'epifania, un amaro atto d'accusa; e la voluta descrizione di sentimenti così maltrattati ed abbruttiti di

povere donne russe qui protagoniste, diventa così una sorta di catartica forza esorcizzante contro il male che la Petruševskaja incanala nell'animo di ogni lettore.

5.3 *Canti degli Slavi orientali*: naturalità del sovrannaturale

All'interno della nostra indagine una delle sezioni più particolari (grazie ai contenuti della raccolta presa in esame) è sicuramente la presente⁵⁴, in cui andremo ad analizzare una serie di racconti dove l'elemento del sovrannaturale si fa non soltanto portavoce dell'autrice, ma anche chiave per comprendere, paradossalmente, la realtà quotidiana; ad accompagnarci in quest'indagine ci sarà anche l'apporto della slavistica italiana, e nello specifico degli studi condotti da Gabriella Elina Imposti su questa raccolta petruševskjana, evocativa ed affascinante sin dal titolo: *Pesni vostočnych slavjan. Moskovskie slučai*.⁵⁵ (*Canti degli slavi orientali. Casi moscoviti*). Con questa titolazione erano comparsi sul "Novyj Mir" nel 1990 sette racconti, il nucleo originale della raccolta, ai quali poi la scrittrice ne aggiunse altri due (*La lanterna* e *L'ombra della vita*) nella sua successiva *Sobranie Sočinenij*, per un totale di nove racconti. Si passa dunque dai monologhi ai canti, e questa è un'ulteriore indicazione dell'eterogenea capacità narrativa della Petruševskaja, la quale si spinge ad utilizzare più generi per presentarci le sue storie, ammantate ora di rimembranze, ora di fiabesco, senza tuttavia mai celare il cupo sottobosco di crudeltà narrate; senza eccezioni questi racconti non solo appaiono come tragici e a volte oscuri, ma anche vincolati alla morte, alla violenza, alla perdita e alla solitudine, rendendoli assolutamente degni di menzione nella nostra trattazione.

⁵⁴ E. Monguš, dell'Università di Stato della Repubblica di Tuva, definisce il ciclo come: "(...) одно из самых оригинальных произведений в русской прозе конца XX в.", "(...) una delle opere più originali nel panorama della prosa russa della fine del XX secolo." Si veda la tesi di dottorato, E. Monguš, *Funkcii literaturno-mifologičeskoj obraznosti v proze L. Petruševskoj*, Abakan, 2014.

⁵⁵ Si segnala che, una parte del materiale di questa sezione è stato presentato in forma di intervento presso l'Università "La Sapienza" di Roma il giorno 18 giugno 2015, nell'ambito del Graduate Conference: *Lo spazio e il tempo. Categorie filosofiche e forme narrative in area slava*, organizzato dall'Università "La Sapienza" e l'Università "L'Orientale" (17-18 giugno 2015).

5.3.1 Il problema dell'attribuzione di genere

Prima di avventurarci nell'analisi contenutistica dei *Canti* petruševskiani, ci sembra doveroso tentare di fornire le coordinate del genere (o, come vedremo, dei possibili generi) cui essi fanno riferimento; l'opera è piuttosto complessa dal punto di vista di una caratterizzazione univoca, il che la renda ancora più coinvolgente ed affascinante.

A un primo livello di indagine la critica Natal'ja Ivanovna ci indica che l'autrice compie una scelta "verso il basso":

(...) il genere più basso, triviale e volgare che ci sia, - e a chi poi questo racconto-caso orale urbano potrebbe sembrare un genere!⁵⁶

Anche Gabriella Elina Imposti ha studiato il fenomeno dello *slučaj* (canto), ed analizzando sia l'etimologia che ulteriori apporti critici, arriva a fornirci preziose notizie:

Nel dizionario del Dal' è accentuato il carattere imprevisto e insolito dell'evento (...) Ma tornando ai "casi" della Petruševskaja, si tratta di una mistificazione dell'autrice o di un effettivo fenomeno del folklore urbano (...)? Secondo i criteri indicati da una studiosa di sociolinguistica russa, E. Zemskaia, lo *slučaj* dovrebbe corrispondere a certe caratteristiche di genere. Si tratta di una comunicazione personale non ufficiale tra un parlante ben identificato e un interlocutore/destinatario ben preciso.⁵⁷

Tuttavia i *Canti* di Ljudmila Petruševskaja possiedono caratteristiche non del tutto sovrapponibili a quanto appena espresso, fatto questo che li rende un'opera davvero singolare non soltanto in seno alla produzione dell'autrice moscovita, ma anche all'interno della letteratura russa degli anni Novanta. Imposti ci fa giustamente notare queste particolarità:

⁵⁶ N. Ivanovna, "Neopalimyj golubok. Pošlost' kak èstetičeskij fenomen", "Znamja", 8 (1991), p. 219.

⁵⁷ G. E. Imposti, *Ljudmila Petruševskaja: generi e sottogeneri del folklore (urbano)*, in *Ai Confini dei Generi. Casi di ibridismo letterario*, B. A. Graphics, 1999, p. 226. Gli studi della Zemskaia presenti in citazione sono tratti da E. A. Zemskaia, *Gorodskaja ustnaja reč' i zadači ee izučenija*, in "Raznovidnosti gorodskoj ustnoj reči", Nauka, Moskva, 1988, pp. 5-44.

- 1) Il narratore non interagisce con il lettore/ascoltatore: la narrazione è in terza persona e il narratore non è coinvolto nella vicenda.
- 2) Il linguaggio tende non allo standard colloquiale ma a quello letterario, anche se in apparenza “comune”. Sono usate forme libresche come gerundi, participi, sostantivi astratti, proposizioni complesse, si evitano costruzioni implicite, ellissi, ripetizioni proprie dello stile orale.
- 3) La storia è molto compatta e coerente con caratteristiche analoghe al racconto “a sorpresa”. (Imposti 1999: 226)

A questo punto indichiamo che i *Canti* si possono a buon diritto definire “storie di fantasmi”, come è stato notato a livello critico:

[...] the ghost, or *revenant*, traditionally returns to complete unfinished business: this may be to warn or to inform; to care or to protect; to punish or exact revenge. Sometimes the ghost is satisfied when the unfinished business is completed, or when certain kindnesses have been done to put the unquiet spirit to rest. [...] the revenant gives every appearance of being alive until he or she disappears, and it is only at this point that the living become aware that they are dealing with the dead.⁵⁸

Gli spiriti sono infatti presenti in ognuna delle narrazioni, ed agiscono sia positivamente che negativamente come fossero personaggi vivi e centrali o comunque fondamentali per l'esito dell'intreccio; ma il sottotitolo della raccolta, che comprende il sostantivo “slučai”, traducibile con “casi”, “fatti”, “avvenimenti”, denota un secondo genere a cui la Petruševskaja fa riferimento, che ha un equivalente anche nella letteratura angloamericana: le *urban legends*. Da un punto di vista spaziale, le vicende dei *Canti* trovano una collocazione ed uno svolgimento in luoghi che sono simili a quelli descritti in testi d'oltreoceano, infatti la critica ha notato come:

⁵⁸ L. Milne afferma ciò nel suo articolo *Ghosts and Dolls: Popular Urban Culture and the Supernatural in Liudmila Petrushevskaja's Songs of the Eastern Slavs and The Little Sorceress*, pubblicato su *The Russian Review*, vol. 59, n° 2 (Apr., 2000), p.270.

The equivalence between the sluchai and the urban legend is reinforced by the type of locations in which such tales are told. [...] The American folklorist Jan Harold Brunvand cites "such special situations as campfires, slumber parties and college dormitory bull sessions." (Milne 2000: 271)

Ma queste ipotesi di caratterizzazione sui *Canti* non sono le uniche; in ambito italiano sempre Imposti ci illustra un interessante confronto tra le narrazioni petruševskiane e quelle di Daniil Charms (1905-1942), grande autore di racconti brevi dei primi decenni del Novecento ed esponente del gruppo OBERJU, del surrealismo e del grottesco in letteratura, pubblicato solamente durante le riforme della *perestrojka* (come la Petruševskaja): nei "casi" charmsiani si riprende la struttura ciclica delle filastrocche con risultati paradossali, l'autrice moscovita invece con l'utilizzo del termine *slučaj* vuole forse riscoprire una radice comune con Charms, pur realizzando racconti coesi e compatti, in cui i protagonisti agiscono su un alternarsi di realtà e fantasia, contrariamente a quanto compone Charms, in cui dominano frammentazione testuale, sincopi e il tema dell'assurdo (Imposti 1999: 228-229). In ambito russo poi, critici come Evghenii Kanchukov e Natal'ja Ivanova hanno cercato di identificare la raccolta come un esempio, rispettivamente, di *strašnye istorii/strašilki*, (termini traducibili come "racconti di paura", in russo sia l'aggettivo che il sostantivo derivano dalla medesima radice "strach/" che definisce ciò che pauroso, terribile e spaventoso) o di *žestokie romansy*, ("romanza crudele"): così, se nel primo caso il critico si è rifatto al genere del folklore infantile, nel secondo la Ivanova ha tratto ispirazione da un sottogenere della canzone popolare russa, nato nel XIX secolo (Milne 2000: 271), che secondo Marina Trostina si è sviluppato in seno alle ballate tradizionali, ma con l'aggiunta di elementi quali l'esotismo, il gusto per la violenza, il carattere melodrammatico ed un epilogo tragico.⁵⁹ Gabriella Imposti aggiunge un ulteriore punto di contatto con il mondo delle "romanze" proposto dalla Ivanovna:

Anche nella romanza "crudele" troviamo il contrasto tra *status* sociale, alto e basso, e comportamento morale, elementi di fantastico (...) (Imposti 1999: 228-229)

⁵⁹ Si consiglia l'articolo di M. A. Trostina, *Žestokij romans: žanrovye priznaki, sjužety i obrazy*, pubblicato su *Novye podchody gumanitarnych issledovanijach: pravo, filosofija, istorija, lingvistika*, Saransk, n° 4, 2003, pp.197-202

Sarebbe sbagliato considerare queste narrazioni come appartenenti *in toto* all'area del racconto orale di paura; vedremo come i *Canti* petruševskiani possiedano dei legami anche con l'antica tradizione orale russa delle *bylički*.

Riteniamo in ogni caso del tutto condivisibile e utile alla nostra analisi l'idea del cosiddetto "ibridismo" dei testi di Ljudmila Petruševskaja che è stata avanzata dalla Imposti; tale visione si può applicare bene non soltanto ai *Pesni* ma anche ad altri generi e ad altre raccolte dell'autrice moscovita:

L'ibridismo dei testi di Ljudmila Petruševskaja (...) si colloca dunque sia a livello di denominazione di genere – come per i "canti" definiti in subordine "casi", o le favole "vere-attuali" – sia a livello testuale, dove – come abbiamo già visto – è possibile individuare tratti pertinenti di altri (sotto)generi della comunicazione letteraria e non, mutuati dall'autrice per dar forma a "nuovi generi" specifici del suo sistema letterario. (Imposti 1999: 231)

5.3.2 La voce nei *Canti*

La voce narrativa creata volutamente da Ljudmila Petruševskaja appare come una sorta di *narratore onnisciente eterodiegetico* non meglio identificato (anche qui non si può avere la certezza se sia maschile o femminile, a prescindere dal fatto che l'autrice prediliga quasi sempre attingere le protagoniste dal mondo delle donne), che parla o, per meglio dire, racconta in terza persona, senza mai instaurare una forma di dialogo con il lettore. Questa voce appare come distaccata, non coinvolta dai pur tragici avvenimenti dei protagonisti (e questa freddezza accresce paradossalmente la tensione narrativa): lo scambio che dovrebbe nascere tra chi racconta e chi ascolta un racconto orale, qui non esiste; per contro all'assenza dialogica si contrappone la presenza di una narrazione monolitica, con il *discorso diretto legato* che si ritrova in ognuno dei racconti. Proponiamo alcuni esempi di quanto appena espresso, tratti da vari *Canti* della raccolta:

- "Однажды она приехала, и ей сказали, что вчера самолет мужа сбили недалеко от аэродрома и завтра будут похороны." (Petruševskaja 1996:364)

- “Una volta le dissero che il giorno prima l’aereo del marito era stato abbattuto non lontano di lì, e che l’indomani ci sarebbe stato il funerale” (da “Slučaj v Sokoľnikach”, “Un caso a Sokoľniki”).

- “Он прилетел на самолете, но за час до его прилета жена умерла. Он поплакал, похоронил жену и поехал на поезде назад, как вдруг обнаружил, что потерял партийный билет.” (Petruševskaja 1996: 366).

- “Andò in aereo, ma un’ora prima del suo arrivo la moglie morì. Lui pianse, la seppellì, e tornò indietro in treno, e d’improvviso scoprì d’aver perduto la tessera del partito” (da “Ruka”, “La mano”).

- “Один человек похоронил жену и остался один с дочкой и старухой матерью [...] но потом стал забегать на соседнюю улицу в гости к одной женщине, которая как раз собиралась покупать себе машину.” (Petruševskaja 1996: 379).

- “Ad un uomo morì la moglie, e così rimase solo con la figlioletta e la vecchia madre [...] poi cominciò ad andare nella via accanto a far visita ad una donna, che stava per comprarsi una macchina” (da “Žena”, “La moglie”).

Come si può notare, la voce del *narratore eterodiegetico* porta in superficie gli episodi più banali e semplici, così come le vicende più violente e cariche di drammaticità, permettendo ai lettori di cogliere l’essenza del testo petruševskiano, in cui solitudine e violenza non soltanto si palesano attraverso l’andamento della narrazione, ma proprio anche grazie al freddo e distaccato eloquio.

5.3.3 Il lessico

Anche sul piano lessicale i *Canti* si differenziano dai racconti orali: al posto di termini legati allo slang o comunque ad un registro quotidiano, Ljudmila Petruševskaja ci propone le vicende sovranaturali in una veste eterogenea di più registri linguistici con la presenza di sostantivi legati alla norma letteraria e strutture sintattiche corrette⁶⁰ ma, al tempo stesso, di termini triviali o popolari.

⁶⁰ La Kolesnikoff afferma infatti che: “The language of *Pesni vostočnyx slavjan* is quite different from the language of Petrushevskaja’s earlier stories, which included a mixture of standard forms, bureaucratic clichés, and colloquial expressions”. Si veda: N. Kolesnikoff, *The Generic Structure of Ljudmila Petruševskaja’s Pesni Vostočnyx Slavjan*, p.230.

Gabriella Elina Imposti da un lato ci fa notare alcune caratteristiche che solitamente non si trovano in un linguaggio di tipo colloquiale:

(...) periodi complessi, proposizioni relative, finali, forme participiali (...) (Imposti 1999: 227)

Dall'altro lato però sottolinea come il registro basso sia egualmente ben presente:

(...) inserisce molti elementi dell' "oralità", volgarismi, proverbi, fraseologismi. Ad esempio in Il quartiere nuovo (...) [sua moglie fece di tutto..., lett. uscì dalla pelle per]; (...) [Vasilij... proteggeva il suo sperma come la pupilla dei suoi occhi]; [scopa con un altro uomo] (Imposti 1999: 227)

Sempre nel medesimo racconto troviamo espressioni come: "которая жержала его на крючке [...]", "пришел [...] с голым задом" e "снова бы оказался с голым задом" (Petruševskaja 1996: 371-374): se le prime due frasi fanno riferimento all'area linguistica dei proverbi e dei modi di dire, la terza e la quarta in più possiedono la caratteristica della volgarità triviale; nella traduzione italiana appaiono come: "[...] che lo teneva al guinzaglio", "era arrivato [...] nudo" e "si sarebbe trovato di nuovo nudo" (Petruševskaja 1998: 205-208). Tuttavia proponiamo delle versioni differenti che potrebbero, in qualche misura, mantenere la patina di volgarità e di registro colloquiale voluti nel testo russo dalla Petruševskaja: "Sua moglie veramente si sbatteva", "[...] lo comandava a bacchetta", "era arrivato [...] povero in canna" e "si sarebbe trovato nuovamente con le pezze al culo". Da notare come il sostantivo russo "зад", "sedere", si perda nella resa italiana solamente nella prima versione, a causa del differente patrimonio fraseologico e della scelta di chi scrive; si è deciso di proporre un registro basso con un modo di dire che nella traduzione si trovasse al medesimo livello del testo russo. Nell'intenso racconto *L'ombra della vita* invece, troviamo vere e proprie espressioni volgari ed offensive, tipiche di un registro basso ed ingiurioso che sono sapientemente mescolate come cunei dalla Petruševskaja ad un tono più neutro e raffinato, nell'insieme del discorso generale del narratore onnisciente eterodiegetico: "Это были подростки лет по 16 – 17, трое, смуглые, то есть, по-местному, чурки"; "Трое возмущенно заорали, что это шлюха и она им должна, они

платили! Они кричали по-русски.”(Petruševskaja 1996: 377-378). La traduzione in italiano di queste frasi è: “Erano tre adolescenti di 16-17 anni, dalla pelle olivastria, dunque, come si diceva lì, dei marocchini”; “I tre, confusi, cominciarono a gridare che era una puttana e che era loro debitrice, perché l’avevano pagata. Urlavano in russo (Petruševskaja, 1998: 213)”. Anche in questo caso abbiamo deciso di prendere alcune libertà nel campo della traduzione, proponendo due varianti che cercassero di ricoprire i campi semantici dei sostantivi russi; particolare difficoltà si è incontrata con “чурки”, “čurki”⁶¹, termine di stampo razzista piuttosto diffuso nello slang giovanile con il quale vengono identificati più o meno tutti i popoli, etnicamente non russi, dell’Asia centrale, del Caucaso del nord e delle regioni d’oltre Bajkal. Per quanto concerne l’italiano, al fine di non invischiarci in espressioni dialettali o regionali che porterebbero a una resa fuorviante rispetto al contesto geografico russo, la traduzione che in questa sede proponiamo è “selvaggi”⁶², mentre per il sostantivo “шлюха” proponiamo “troia”, che ci sembra riesca a mantenere il carattere del puro insulto volgare denigratorio e maschilista, rispetto al già comunque offensivo “puttana”⁶³.

5.3.4 Legami con le *bylički*

Riteniamo utile e fondamentale per questa sezione l’apporto scientifico di Gabriella Elina Imposti, la quale cerca di individuare un modello di riferimento per i *Pesni* in un

⁶¹ Il termine trova una storia della propria derivazione nella versione online aggiornata dell’*Étimologičeskij onlajn-slovar’ russkogo jazyka Maksa Fasmera*; чурки (*čurki*) deriva dal sostantivo чурка (*čurka*) che indica un pezzettino di tronco tagliato manualmente. (la fonte online aggiornata del termine in questione è qui consultabile: <https://vasmer.lexicography.online/ч/чурка>). Secondo il Толковый словарь Даля (*Tolkovyj Slovar’ Dalja*), altro dizionario monolingue della lingua russa, l’origine dell’epiteto offensivo risale al XIX secolo in contesti dialettali. Anche Dal’ tuttavia fornisce un’accezione di “persona stupida, lenta, goffa”. (la fonte per la voce al Dizionario Dal’ è: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc2p/376082>). La connotazione razzista è probabilmente o sorta all’interno delle prigioni, nell’utilizzo specifico della lingua dei carcerati, o nello *slang* militare dell’esercito, dove così venivano additati i militari di origine centroasiatica (a questo proposito si veda: l’articolo di N. Stepanova intitolato *Étničeskie prosvišča kak pokazatel’ razvitija mežétničeskich otnošenij*, 2007)

⁶² A livello di terminologia razzista, l’italiano usa espressioni quali “negro”, “extracomunitario”, “zingaro” o “beduino”; tuttavia questi epiteti mal si addicono al contesto geografico ed etnico del racconto. La scelta è dunque ricaduta su “selvaggi” quale termine non etnicamente connotativo, ma come rappresentazione denigratoria degli stranieri in generale.

⁶³ “Troia” infatti è sinonimo di “scrofa” e mantiene l’elemento animale che riteniamo possa accrescere l’insulto; “puttana” invece deriva dal francese “putain” che significa “donna di facili costumi”. Cfr. le voci in questione sul vocabolario Treccani, versione online, <http://www.treccani.it/vocabolario/>

sottogenere dell'antico racconto orale russo, la *bylička* (dalla forma al passato "byl" del verbo "byt' ", "essere"); infatti si tratta di una narrazione su elementi e personaggi della mitologia slava, sull'incontro tra naturale e sovrannaturale, o sul rapporto con l'aldilà (Imposti 1999: 226). Inoltre la critica Nina Kolesnikoff cita V. Zinov'ev a proposito della definizione di tale narrazione, per poi studiarne i tratti comuni con l'opera petruševskiana:

V. P. Zinov'ev [...] describes it as an oral folk story about man's encounters with supernatural beings, primarily from the pantheon of Slavic mythology ("domovoj," "bannik," "kikimora," "lelij," "vodjanoj," "rusalka"), or with people endowed with supernatural, magic power (witches, sorcerers), or with corpses rising from their graves, or with strange treasures that appear in the shape of animals or objects. (Kolesnikoff 1990: 223)

Questa combinazione tra sovrannaturale e realistico sarebbe dunque uno dei tratti più peculiari delle *bylički* ma risulterà anche una delle caratteristiche di questi racconti di Ljudmila Petruševskaja, ed è questo uno dei punti di forza del confronto della Kolesnikoff che ci permettiamo di sottolineare e di accettare; ecco infatti come la critica ci presenta gli antichi racconti orali:

While depicting encounters with the supernatural, "bylička" insists on the authenticity of the events by introducing the figure of the eye-witness narrator [...] In terms of its structural properties, the "bylicka" is distinguished by its preference for a simple plot, centering on one episode and offering a tragic ending; a careful attention to details; a stylistic reliance on phrases indicating the interruption of the usual flow of events, such as "вдруг" or "внезапно"; and the intonation of fear associated with or aroused by sudden or unexpected turns of events. (Kolesnikoff 1990: 223)

Gabriella Elina Imposti pone l'attenzione sull'aspetto strutturale, osservando una predilezione da parte della Petruševskaja all'esposizione della fabula con un evento centrale e con un finale drammatico, spiazzante o tragico; inoltre Imposti ci viene in aiuto con un elenco di analogie che i *Pesni* condividono con le *bylički*:

1) l'uso di formule introduttive stereotipate: *odnaždy* [una volta], *žil čelovek* [c'era una volta un uomo];

- 2) la stilizzazione dei personaggi: si tratta in genere di ruoli, per così dire “universali” (moglie, marito, figlio, uomo) o sociali (un generale, un aviatore), ecc;
- 3) la focalizzazione della storia piuttosto che sul personaggio, la cui vita interiore non è affatto indagata dal narratore;
- 4) la presenza di eventi sovrannaturali: ricomparsa/reincarnazione dei morti, personificazione e animazione degli oggetti;
- 5) la combinazione di realistico e sovrannaturale: l’ambiente è quello urbano, riconoscibilissimo, di Mosca, con i suoi *realia*, gli appartamenti in coabitazione, le tessere annonarie del periodo della seconda guerra mondiale, e così via;
- 6) l’esitazione tra spiegazione realistica (allucinazione, pazzia) e sovrannaturale degli avvenimenti, come è evidente in *Saluto materno*;
- 7) l’effetto shock del finale, ma abbiamo anche un finale consolatorio. (Petruševskaja 1999: 227)

Tra le differenze maggiori si possono riscontrare, come ci indica Imposti, lo spostamento dall’ambiente rurale delle *bylički* a quello urbano moscovita, e la funzione non cognitiva ma estetica della narrazione, con il lettore circondato da continue mistificazioni, illusioni, falsi indizi, colpi di scena e *calembours* (Imposti 1999 228).

Tra le caratteristiche in comune i *Canti* presentano, come abbiamo già indicato, il medesimo amalgama di sovrannaturale e reale; proprio quest’unione crea e sviluppa nel tessuto narrativo una costante sensazione di suspense e di agitazione in chi legge, chiaramente voluta dall’autrice, che organizza i racconti con *climax* ascendenti dove regnano paura, sconcerto e trepidazione. A rendere ancora più accattivanti ed inquietanti i *Canti*, è il cambio di scena improvviso all’interno della narrazione (simile a ciò che avviene nelle recite teatrali), come si può scorgere nei seguenti esempi:

- [...] как вдруг все вокруг⁶⁴ осветилось (Petruševskaja 1996: 377).

- [...] quando all’improvviso tutto intorno si illuminò. (da *Ten’ žizni*, *L’ombra della vita*, Petruševskaja 1998: 213).

⁶⁴ Si noti l’efficace allitterazione con avverbi in rima voluta dalla Petruševskaja, che sembra quasi rendere a livello fonetico l’idea di uno scoppio, di uno scintillio, comunque qualcosa di improvviso.

- Однажды молодая девушка возвращалась зимним вечером с электрички к себе в деревню. [...] И вот, поднимаясь на гору, девушка увидела какой-то свет, [...] Она испугалась, было уже поздно и темно (Petruševskaja 1996: 387).

- Una sera d'inverno una ragazza tornava dalla stazione nel suo villaggio. [...] E, salendo sulla collina, la ragazza vide una luce, [...] Si spaventò, era già tardi e buio. (Petruševskaja 1998: 229)

Si può vedere come si passi dalla prosaicità di un quotidiano assolutamente reale, ad una dimensione eterea, altra, *post-mortem*, decisamente inaspettata ed improvvisa, che anticipa l'epifania spettrale degli spiriti, veri attori delle tragiche vicende dei *Canti*.

5.3.5 Lo spazio e il tempo dei *Canti*

Un'importante differenza tra le *bylički* e i *Canti* la troviamo a livello di ambientazione geografica: se nelle prime le vicende si svolgono per lo più in contesti rurali o silvestri, nei racconti petruševskiani a dominare è l'elemento urbano, con uno *spatium* ben preciso, quello moscovita, del quale i lettori possono riconoscere perfino zone o quartieri. La vita dei protagonisti, gli ambienti e le loro azioni quotidiane o perfino i loro oggetti sono descritti in modo molto realistico dall'autrice, che poi all'improvviso inserisce il cuneo dell'elemento sovrannaturale e irreali, capace di spiazzare che legge.

Analizzando invece la dimensione temporale dei racconti, si può notare come essa sia compresa in un periodo che va dalla seconda guerra mondiale per alcuni racconti, agli anni immediatamente successivi al conflitto per altri, fino ad un periodo del dopoguerra più indeterminato; la maggior parte delle storie si svolge in modo rapido, in un breve lasso di tempo, per alcuni giorni (*Ruka, La mano, V malen'kom dome, In una piccola casa*); tuttavia le vicende di alcune narrazioni si protraggono anche per diversi mesi (*Slučaj v Sokol'nikach, Un fatto a Sokol'niki* e *Žena, La moglie*), e soltanto in due racconti troviamo un *tempus* narrativo prolungato (*Novyj rajon, Un nuovo quartiere*, con la vicenda che si snoda per circa sei mesi ma con vari flashback che riportano episodi di anni passati, e *Materinskij privet, Il saluto della madre*, dove il protagonista viene seguito dall'infanzia fino a quando si sposa, passando per il periodo del servizio militare). Si può notare come alcuni dei *Canti* si

svolgono in inverno o, più precisamente, il 31 dicembre (*Il nuovo quartiere* e *In una piccola casa*), con la Petruševskaja che non lesina numerosi dettagli di dure condizioni climatiche, quali tenebre improvvise e bufere di neve o temporali, contemporanee ad eventi violenti e tragici; come esempi citiamo i seguenti, tratti da vari racconti:

- [...] он вымыл Тамару под холодным душем, [...], так он рассказывал потом, уложил в мешок, мешок сбросил с балкона в снег (была вьюжная ночь) [...](Petruševskaja 1996: 374)

- [...] lavò Tamara sotto la doccia fredda, [...] - così raccontò poi, - la mise nel sacco, che gettò giù dal balcone nella neve (era una notte di tempesta) [...] (Petruševskaja 1998: 207)

- Не очень поздно вечером Женя возвращалась от подруги, и недалеко от дома ее с двух сторон схватили. [...] Они покрикивали в ночной тьме, ругались по-русски [...] (Petruševskaja 1996: 374)

- Una sera non troppo tardi Ženja stava tornando da far visita ad una sua amica e, poco lontano da casa, fu afferrata da entrambe le parti. [...] Urlavano nel buio della notte, bestemmiavano in russo [...] (Petruševskaja 1998: 213)

A differenza di altre opere dell'autrice, qui l'attenzione narrativa non è tanto sui protagonisti, quanto sulle ambientazioni; esse diventano crudi palcoscenici in cui agiranno liberamente gli spiriti sovrannaturali. Se la "soglia"⁶⁵ è un cronotopo centrale per la Petruševskaja, luogo in cui: [...] si verificano le crisi, le svolte,[...] ⁶⁶ nei *Canti* la situazione si ammantava ancor più di mistero: l'autrice narra delle vicende cupe, tristi, sicuramente violente e attraverso l'agire dei personaggi prova a rappresentare come possano coincidere reale e irreale, naturale e sovrannaturale, spazio dei vivi e spazio dei morti. A questo punto ci sembra che questa sia una "soglia" molto più trascendente ed esoterica (oltre che più angusta) rispetto a quelle materiali delle *kommunalki*; qui non regnano sovrani né il calcestruzzo né il cemento armato (pur essendoci molteplici ambientazioni urbane), bensì una sorta di 'terzo spazio', aereo, ineffabile, dove vivi e defunti viaggiano, si incontrano e possono, a seconda dei casi, chiedere perdono, salvare qualcuno, ringraziare, ma anche

⁶⁵ Il Vocabolario Treccani, nella sua versione online aggiornata propone la seguente definizione: **sòglia** – **1. a.** Lastra di pietra, striscia di cemento o, più raramente, di legno che unisce al livello del pavimento gli stipiti di una porta o di altri vani d'ingresso. (si veda <http://www.treccani.it/vocabolario/soglia/>).

⁶⁶ G. E. Imposti, *La "soglia" nella narrativa di L. Petruševskaja*, G. Imposti, in *Spazio e Tempo nella letteratura russa del novecento*, a cura di H. Pessina Longo, D. Possamai, G. E. Imposti, CLUEB, Bologna 2001, p. 52. p. 57.

vendicarsi. Nei *Canti* da un lato troviamo le descrizioni ambientali di appartamenti, condomini, radure, boschi, cantieri, androni, corridoi e cimiteri, con azioni svolte per lo più di sera, di notte, al mattino presto, in un alternarsi non casuale di ombre e luci dove le prime soverchiano le seconde; dall'altro lato mano a mano che si avanza nella lettura, la Petruševskaja tratteggia il cronotopo che qui chiameremo dello 'spazio/viaggio sovrannaturale', che non solo permette il risolversi delle questioni (a volte in modo positivo, a volte invece in modo drammatico), ma che conquista il ruolo di 'vero' palcoscenico dove la vita dei protagonisti trova un senso, e dove essi possono comprenderlo. Attraverso tale cronotopo, "l'ombra della vita" (per riprendere il titolo di uno dei racconti, tra i più evocativi) in alcuni casi si illumina, diventando luce positiva (ad esempio nei racconti *Un caso a Sokol'niki*, *Il saluto della madre*, *L'ombra della vita* e *La pila*), in altri si oscura, mutando in tenebra e obnubilamento della coscienza (*La mano*, *Il nuovo quartiere* o *La vendetta*). Grazie allo spazio dell'aldilà e al suo tempo eterno, ogni vicenda trova una propria soluzione, quasi che queste mediazioni oscure siano inevitabili. E così gli spettri e i fantasmi cari alla Petruševskaja, epifanie di persone un tempo vive ed ora eterei simulacri di un qualcosa che è *inoj* (*altro*), intervengono nelle vite dei protagonisti grazie al canale privilegiato del cronotopo dello spazio/viaggio sovrannaturale, con tutta una serie di azioni semplici e, potremmo dire, consequenziali (vendicarsi del marito omicida, salvare la propria nipote da uno stupro, aiutare un fratello in difficoltà, proteggere la propria famiglia ecc...) che vanno a creare agli occhi del lettore una vera e propria 'naturalità del sovrannaturale', sempre però permeata da una violenza diffusa e da un senso di inquietante solitudine esistenziale. E come ha indicato Benjamin M. Sutcliffe: [...] Petrushevskaja's horror externalize, reminding readers that they are unwitting voyeurs peering in from outside the narrative (Sutcliffe 2009: 66). Così spazio e tempo in questi racconti arrivano a sdoppiarsi: i vivi e i morti agiscono in un ambiente che è sia reale (il paesaggio urbano moscovita) che irreale (l'ambiente trasfigurato nel quale le eternee entità si manifestano), e in un tempo che segue sia il proprio ritmo costante, sia gli improvvisi balzi temporali tra vita e morte (e viceversa) effettuati dai defunti, che stravolgono la percezione e l'esistenza dei protagonisti; e come in altre opere della

scrittrice già analizzate in questa sede, anche qui: [...] non solo viene valicata la soglia tra realtà e sogno/incubo, ma anche tra presente e futuro [...] (Imposti 2001, 57). Nei *Canti* l'insieme dei cronotopi di ispirazione dostoevskiana è racchiuso nel macro-insieme del cronotopo costituito dello spazio/viaggio sovranaturale. La scrittrice probabilmente vuole dare una precisa indicazione ai propri lettori: non esiste solamente lo scorrere quotidiano ed incessante degli eventi, già di per sé alquanto tenebroso e violento; bisogna abituarsi anche a quegli inaspettati cunei di incapacità a comprendere gli eventi, che penetrano come aculei, nella vita; riprendendo un'intervista, Ljudmila Petruševskaja ha affermato che:

[...] When we are rescued and our suffering ends – this is when we experience the deepest happiness. That is why suffering has value. Tragedy is a failed attempt at saving someone from suffering. Such failed attempts are impossible to forget [...].⁶⁷

5.3.6 I personaggi

Dei personaggi “reali” noi sappiamo soltanto pochissime informazioni, quali il nome e scarni dati sullo status professionale o familiare; manca un'indagine psicologica più profonda, perché l'interesse per l'autrice propende decisamente a favore del *plot*, piuttosto che sul protagonista. Vediamo alcuni esempi di quanto appena espresso:

- [...] в Москве жила одна женщина. Муж ее был летчик [...] (Petruševskaja 1996: 364)
- [...] a Mosca viveva una donna. Suo marito era un pilota [...] (Petruševskaja 1998: 195)
- Один молодой человек, Олег, остался без отца и без матери, когда умерла мать. (Petruševskaja 1996: 368)
- Un ragazzo, Oleg, alla morte della madre restò orfano. (Petruševskaja 1998: 201)
- У одного инженера [...] были очень плохие отношения с женой. (Petruševskaja 1996: 371)
- Un ingegnere [...] era in pessimi rapporti con la moglie. (Petruševskaja 1998: 205)

⁶⁷ L'intervista integrale alla scrittrice risale al 21 febbraio 2013, è ad opera di David Garza ed è consultabile nel sito internet: <https://www.kirkusreviews.com/features/complete-interview-ludmilla-petrushevskaya/>

- Одна женщина ненавидела свою соседку, одинокую мать с ребенком. (Petruševskaja 1996: 384)

- Una donna odiava la sua vicina di casa, una ragazza-madre con una figlia. (Petruševskaja 1998: 225)

Questo aspetto, leggendo i racconti, ci porta a considerare i protagonisti come elementi passivi delle forze naturali, ambientali, finanche sovranaturali: gli uomini, le donne, i giovani e le giovani dei *Canti* sottostanno, indipendentemente dalla loro volontà, alle forze esterne, alle *stichija*, e sembrano capaci di condurre le loro azioni solamente attraverso l'intervento attivo ed inevitabile degli spiriti. Non c'è spazio per l'individualità o per la volontà di contrastare il sovranaturale, essi si lasciano trasportare dalla corrente senza opporre freni. Attraverso questo vuoto e questa inanità, Ljudmila Petruševskaja palesa un'arena di solitudine, in cui i vivi sembrano morti, dove la vita sottostà all'operato dell'inesprimibile e dell'aldilà, che appare paradossalmente molto più vitale, attivo (perfino coercitivo in alcuni casi) e capace di intervenire e modificare la realtà descritta, che non le azioni vane dei protagonisti, vere e proprie "ombre" antieroidiche a disagio in una quotidianità violenta, rispetto ai presentissimi fantasmi, che nel bene e nel male, diventano i veri eroi della *narratio*.

Come conclusione di questa sezione proponiamo un'ipotesi di genere per i *Canti* che ci sembra particolarmente interessante, per il fatto che propone una sorta di incontro tra due sottogeneri già trattati; studiando il legame tra le tradizioni folkloriche e post-folkloriche nella narrativa petruševskiana, S. N. Petrenko si sofferma sui racconti in questione affermando che:

[...] Л. Петрушевская опирается на современную нарративную традицию (как фольклорную, так и литературную), привлекая в свой художественный арсенал и городской фольклор, и популярный литературный жанр фэнтези. Эти тексты писателя укоренены в городских реалиях. [...] можно рассматривать как своеобразный свод современных быличек-страшилок [...]⁶⁸

⁶⁸ S. N. Petrenko, "Žanrovyje tradicii postfol'klora v poëtike sovremennoj russkoj literature", in *Aktual'nye problemy literaturovedenija*, 2014, p.147.

[...] Ljudmila Petruševskaja si basa sulla tradizione narrativa contemporanea (folklorica e letteraria), attirando al suo arsenale artistico sia il folklore urbano, sia il popolare genere del fantasy; questi testi sono nati in seno ai *realia* urbani [...] e li possiamo considerare come una singolare raccolta di *bylički-strašilki* [...]

Si è deciso di rendere in italiano “*bylički-strašilki*” come “favole urbane di paura”, cercando di mantenere intatta l’accezione semantica di entrambi i termini. I *Canti* composti da Ljudmila Petruševskaja dunque, soltanto in apparenza appaiono come semplici racconti: la complessa attribuzione di un genere li rende non solo un interessante oggetto di studio ma anche una delle tappe imprescindibili nella scoperta della narrativa dell’autrice moscovita.

5.3.7 Il legame con la tradizione classica

Ljudmila Petruševskaja intitola questo ciclo con una forte, chiara e notevole allusione alla letteratura classica: nel mese di marzo del 1834, Aleksandr Puškin pubblicò sulla rivista “Biblioteka dlja čtenija” una raccolta di sedici componimenti poetici intitolata *Canti zapadnyh slavjan* (*Canti degli slavi occidentali*), dove troviamo descritte vicende storiche e di folklore di popoli quali, ad esempio, serbi e montenegrini (per essere precisi slavi meridionali e non occidentali); tale opera fu strutturata da Puškin basandosi su una pubblicazione comprendente raccolte di fiabe, storie e ballate balcaniche intitolata *La Guzla, ou Choix de poesies illyriques, recueillies dans la Dalmatie, la Bosnie, La Croatie et l’Hertzegowine*, avvenuta nel 1827 in anonimo, e in realtà opera dello scrittore Prosper Mérimée (1803-1870). Come fa notare giustamente Gabriella Elina Imposti, lo stesso Puškin avrebbe dovuto utilizzare l’aggettivo “meridionali” per il tipo di popolazioni slave descritte nella sua opera:

In questo gioco di mistificazioni non va dimenticato il fatto che a sua volta *La Guzla* di Mérimée era un “falso” letterario; c’è quindi uno stratificarsi di operazioni mistificatorie ad ogni ripresa e intervento di ciascuno scrittore. (Imposti 1999: 229)

Il rifarsi dunque a Puškin e, indirettamente al letterato francese amante del misticismo e dell'archeologia, da parte della Petruševskaja, calando i propri racconti nella realtà sovietica del ventesimo secolo, è ben evidenziato dalla Dalton-Brown, la quale afferma che:

Presumably Petrushevskaja, aware of the irony of Puskhin translating songs which he believed initially to be genuine folk ballads, may suggest that her songs are fake. However, this idea can be contradicted; as Petrushevskaja suggests that her texts are not "true", so she may also suggest that, just as Mérimée created a false oral history in his fakes, but one so "real" that Pushkin was deceived by it, so the true story of Russia may lie in the created genres of Petrushevskaja's modern-day tales of the horror of domestic life. (Dalton-Brown 2000: 93)

Sempre sul piano della critica, va notato come il rifarsi alla tradizione classica puškiniana da parte della Petruševskaja, porti a due direzioni, dal punto di vista della creazione artistica; è stato sottolineato come:

The allusion to Puškin signals the importance of folklore as a source of poetic inspiration, as well as the significant role of the artist in revitalizing folk forms. On the other hand, the title offers a seemingly paradoxical identification of prosaic and frequently morbid urban tales with the highly poetic forms of lyric songs. However, if one considers the multiple semantic connotations of the term "song," the paradox is easily resolved. The identification of tales with songs is justified by their common folk roots, as well as by the distinctive literary/poetic quality of the tales (Kolesnikoff 1990: 228).

Julija Sergo inoltre sostiene che, accostando le due opere, si possano trovare delle coppie di opposti che da un lato mostrano l'effetto postmodernista di scrivere un testo sulla base di un palinsesto precedente di un altro autore, e dall'altro lato mostrano le distanze comunque presenti tra i due prodotti letterari; in particolare, se per i componimenti puškiniani abbiamo la triade composta da "Occidente" – "ragione" – "elemento maschile", per le prose petruševskiane troviamo "Oriente" – "sentimenti" – "elemento femminile".⁶⁹

Diversa è inoltre l'ambientazione e l'*ethnos* (russo) dei dieci *Canti*: siamo quasi sempre nella Mosca sovietica durante e dopo il secondo conflitto mondiale (la "grande guerra

⁶⁹ Si veda a questo proposito, Ju. Sergo, Problema vzaimodejstvija avtorskogo i fol'klornogo soznaniy v proizvedenijach A. S. Puškina "Pesni zapadnyh slavian i L. S. Petruševskoj "Pesni vostočnyh slavian", in Litteraria Humanitas. Moderna – Avantgarda – Postmoderna, Brno, 2003, pp.319-325.

patriottica” della propaganda staliniana), e gli eventi si svolgono per lo più all’interno o nelle vicinanze di gigantesche ed opprimenti *kommunalki*, *loci amoeni* così considerati dall’establishment politico per la vita quotidiana del nuovo *homo sovieticus*, nonché ambiente di primaria importanza nella narrativa della Petruševskaja. Si tratta di dieci racconti “neri” nei quali il tema costante e quasi ossessivo è quello della morte e delle sue sovranaturali dinamiche di relazione con il mondo dei vivi; la scrittrice così riesce a strutturare la base dialettico-narrativa in un alternarsi di realtà e grottesco. Come ha notato A. Kuralech: “[...] в центре повествования чья-то смерть, смерть необычная, размывающая границы между существованием мертвых и живых”⁷⁰. “[...] al centro della narrazione si trova la morte di qualcuno, ma è una morte singolare, che cancella i confini tra l’esistenza dei morti e dei vivi.” Nei *Canti* la morte sopraggiunge in vari luoghi o, già avvenuta, è scoperta dai protagonisti. È stato notato come nelle opere di Ljudmila Petruševskaja ci sia una predilezione per le ambientazioni di “interni”, con la “soglia” (Imposti 2001: 52) che molto spesso assurge a cronotopo centrale della *narratio*; questo è uno dei punti in comune tra la scrittrice moscovita e Fëdor Dostoevskij, nei cui romanzi scale e soglie abbondano⁷¹.

La raccolta dei *Canti* dunque si caratterizza da un lato per il fatto di essere legata al filo della tradizione letteraria ottocentesca russa con riferimenti puškiniani (nel titolo) e dostoevskiani (nelle ambientazioni), dall’altro lato per essere una delle opere iconiche della Petruševskaja, precedenti il crollo dell’Unione Sovietica, che illustra il tema del rapporto dell’uomo con la morte, con l’aldilà e con i problemi della colpa e del rimorso.

⁷⁰ L’articolo di A. Kuralech è intitolato “Byt i bytie v proze Ljudmily Petruševskoj”, e si trova nella rivista “Literaturnoe obozrenie”, Moskva, 1993, n° 5, p.63.

⁷¹ Si veda il saggio di H. Goscilo intitolato *Speaking Bodies Erotic Zones Rhetorized*, in *Fruits of Her Plume: Essays on Contemporary Russian Woman’s Culture*, a cura di H. Goscilo, Sharpe, Armonk 1993, pp. 135-163. Anche la studiosa statunitense sottolinea il parallelo tra la presenza di scale, androni, giro scale e soglie nella narrativa petruševskiana e dostoevskiana.

5.3.8 Solitudine e violenza

I *Canti* petruševskiani raccolgono nel loro sviluppo narrativo varie azioni permeate dal tema della violenza, e che qui definiamo crudeli e quasi inaccettabili per chi legge (come nel caso di Raja, che nel racconto *Mest'* (*La vendetta*) cerca di ammazzare la figlia della sua vicina con la soda caustica; o di Vasilij che in *Novyj rajon* (*Il nuovo quartiere*) fa a pezzi la moglie interrandola in uno scavo edile la notte di Capodanno) che sono sì onnipresenti nei *Canti* ma anche in molte altre opere dell'autrice, tanto che si può parlare di: [...] shocking themes and exposition, whose bleak vision of private existence accompanied the death of optimism in public life (Sutcliffe 2009: 61). Per riprendere Schopenhauer, quel "velo di Maya"⁷² che copriva e nascondeva temi considerati scabrosi, sconvenienti, pressoché tabù per la società sovietica (la nuova morale atea persuadeva i cittadini sovietici venivano insistentemente a pensare che il sesso andava inteso solamente come mezzo di riproduzione, e che qualsiasi "variante" veniva considerata come un atto di perversione)⁷³, viene svelato dalla Petruševskaja, come nel caso del racconto lungo *Svoj krug*, con forza e lucidità, avendo come riferimento i periodi precedenti e successivi alla stagnazione, dove la crisi si poteva scovare non solo a livello economico ma anche a livello culturale e sociale. La critica Helena Goscilo ha notato a questo proposito che:

Suicide, alcoholism, prostitution, one-night stands, fictitious marriages, unwanted pregnancies and abortion, neglected children, crushing poverty, theft, physical and psychological violence constitute the "norm" (Goscilo 1977: 11).

⁷² C. Vasoli, Introduzione, in A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, 2 voll., Laterza, Roma-Bari 1991, vol. 1, p. 28.

⁷³ Il famoso pedagogo russo-sovietico Anton Makarenko (1888-1939), elaborò un sistema educativo basato sugli studi del marxismo-leninismo, sostenendo il popolo che i minorenni sovietici non necessitavano di un'educazione sessuale intesa nel puro senso della parola e che i problemi di carattere sessuale nella natura sovietica non esistevano; il sesso come piacere anzi, era visto come un ostacolo all'edificazione totale del socialismo (si vedano, tra le sue opere, *Pedagogičeskaja poëma*, *Poema pedagogico*, 1933-1935 e *Kniga dlja roditelej*, *Il libro per i genitori*, 1937). Lo scrittore contemporaneo Viktor Erofeev (1947), in un articolo intitolato "Pornografia alla sovietica", scritto per il quotidiano *La Repubblica* e tradotto in lingua italiana da Emanuela Guercetti, afferma a questo proposito: "[...] Il grande amoralismo dell'Unione Sovietica era generato dal vuoto: l'effettiva, storica assenza di saldi valori morali, una mentalità che considerava la donna come un semplice oggetto sessuale. Stalin sapeva che il sesso impediva di costruire il comunismo, e in sua presenza erano vietate anche le poesie più innocenti che cantavano l'amore [...]" (si veda <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2010/03/10/pornografia-alla-sovietica.html>)

Una narrativa che possiamo dunque definire del ‘grottesco’; Bachtin a suo tempo affermò che:

Tutto ciò che è terribile diventa comico [...] e che attraverso la comicità si supera: [...] la paura di tutto ciò che è sacro e vietato, [...] della morte e delle punizioni dell’aldilà, dell’inferno, e tutto ciò che è più spaventoso della terra.⁷⁴

Ma la Petruševskaja, pur con il suo inventario di orrori quotidiani e sovrannaturale, si distanzia non poco dalla concezione bachtiniana, anzi si potrebbe dire che viene a crearsi una forte opposizione; infatti è stato notato che:

[...] this scenario diverges from Bakhtin’s conception of carnival [...] Indeed, in complete opposition to Bakhtin, Petrushevskaja’s prose links corporeality and human enslavement to its animal instincts (Goscilo 1977: 141).

Nei *Canti* petruševskiani troviamo, in forma di eventi narrati, molti dei termini citati poc’anzi da Helena Goscilo che, come pianeti, orbitano attorno alla stella che si trova al centro di questo crudo e violento sistema: la vita russa in epoca sovietica e il suo essere compenetrata di sovrannaturale, anche dove a regnare sovrane sono appunto violenza e solitudine. Sally Dalton-Brown ha notato come:

Petrushevskaja’s “songs” are dismal ones, tales narrated in a direct style without the stylistic roughness of many of her contemporary tales and requiems, and thus taking on a direct and anecdotal flavour, a simple tale hold in passing. [...] Yet, there is, as always with Petrushevskaja, the proviso that these urban myths are precisely that – “myths”, based on hearsay, on narration gained second- or third-hand. (Dalton-Brown 2000: 94)

I *Canti* petruševskiani si distinguono rispetto ai tradizionali racconti orali per la particolare voce narrante che troviamo in ognuno di essi: l’autrice crea una sorta di palcoscenico dal quale si propagano le parole di un narratore (non identificato con certezza come maschile

⁷⁴ M. Bachtin, *L’opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Torino 1979, p. 102.

o femminile) onnisciente, che investe i lettori con le vicende sovranaturali dei protagonisti; a questo proposito la critica ha notato come:

Whereas in the oral stories there is direct contact between the speaker and the listener, the tales offer a more deeply embedded interaction between the narrator and the reader. Significantly, Petrushevskaja's choice of narrative voice obliterates that interaction to a considerable degree. Instead of having a personalized narrator, relating personal experiences in the first person singular, the tales are written by an unidentified third person who resembles an omniscient narrator. This quasi-omniscient narrator stands totally apart from the events narrated and offers little commentary on or evaluation of the story. As a dispassionate and uninvolved story-teller, the narrator of the tales never enters into a direct dialogue with the reader. The tales avoid any direct appeal to the reader, never soliciting his/her response. As a result, there is no exchange of roles between the speaker and the addressee as required by the oral story. The dialogic structure of the oral story is replaced by a monologic narrative.⁷⁵

La citazione della Dalton-Brown conferma quanto abbiamo già indicato, ossia il fatto che la *vox* narrativa creata dalla Petruševskaja si può equiparare dal punto di vista narratologico alla figura del *narratore onnisciente eterodiegetico* che non instaura quasi mai una forma di dialogo con il lettore, mantenendosi distaccato e quasi freddo di fronte a quanto narrato. Riportiamo a questo punto una tabella che non vuole essere soltanto una rappresentazione schematica del contenuto dei *Canti*, ma anche un ausilio per chi cerca un collegamento tra elemento sovranaturale e violenza: una semplice comparazione tra le varie celle porterà il lettore a comprendere come questi racconti abbiano sicuramente una matrice fantastica, che sembra però essere generata da un sostrato dominato da elementi tragici e duri, che conducono i protagonisti e le protagoniste a dibattersi tra una solitudine e una violenza latenti, espressioni finali molto spesso dalla morte: la mera quotidianità delle vicende si intreccia, di volta in volta, con un *casus* violento e terribile, e con ciò la scrittrice sembra volerci indicare sia che l'elemento dell'orrido è onnipresente (Dalton-Brown 2000: 95), sia che il crudo realismo testuale è minato dall'elemento del sovranaturale; così il volutamente blando confine tra vita e morte, tra quotidiano ed

⁷⁵ N. Kolesnikoff, *The Generic Structure of Ljudmila Petruševskaja's Pesni Vostočnyx Slavjan*, pubblicato su *The Slavic and East European Journal*, vol. 37, n° 2 (Summer, 1993), p. 230

orrido, tra corpi reali e fantasmi (accomunati dalla solitudine) trova piena attuazione e realizzazione in questi canti.

TITOLO	TEMPO	SPAZIO	PERSONAGGI	EVENTO	SOVRANNATURALE
<i>Un caso a Sokol'niki</i> (<i>Slučaj v Sokol'nikach</i>)	Inizio della guerra	Mosca	Pilota e moglie	Morte del pilota	Comparsa per mesi del fantasma del pilota/marito
<i>La mano (Ruka)</i>	Durante la guerra	Mosca	Colonnello e moglie	Morte della moglie	Comparsa del fantasma della moglie; mano paralizzata del marito
<i>Il saluto della madre</i> (<i>Materinskij privet</i>)	NO	Mosca	Oleg, madre e sorella	Morte madre e sorella	Comparsa del salvifico fantasma della sorella
<i>Il nuovo quartiere</i> (<i>Novyj rajon</i>)	Capodanno	Mosca	Vasilij, Tamara e suoceri di Vasilij	Assassinio di Tamara	Comparsa anima dannata di Tamara
<i>L'ombra della vita</i> (<i>Ten' žizni</i>)	NO	Mar d'Azov	Ženja, madre, nonna	Sparizione della madre	Visione della mamma; salvataggio da stupro
<i>La moglie (Žena)</i>	NO	Mosca	Marito, moglie, figlia, suocera del marito	Morte della moglie	Reincarnazione dello spirito della moglie in Murka
<i>In una piccola casa</i> (<i>V malen'kom dome</i>)	1947, Capodanno	Mosca	Vera, fidanzato Vitja, vicina Steša	Morte del fidanzato	Reincarnazione di Vitja nella voce della radio
<i>La vendetta (Mest')</i>	NO	Mosca	Zina, figlia Lena e vicina Raja	Tentato omicidio di Lena	Solo lo spirito di Raja, dopo la morte, conosce la verità su Lena
<i>La pila (Fonarik)</i>	NO	Villaggio	Ragazza, nonna Polja	Morte nonna Polja	Apparizione salvifica di nonna Polja

Le violente tragedie presenti nei *Canti*, in alcuni casi portate a termine e in altri evitate, si manifestano solamente con l'intervento di figure sovrannaturali, dell'aldilà: in questo modo redenzione, pace dei sensi, pentimento, senso di colpa o rimorso avvolgono in ognuno dei protagonisti dopo un percorso di sofferenza. Come ha giustamente indicato

Gabriella Elina Imposti, all'apparente mancanza di una via d'uscita, la Petruševskaja propone la sua singolare soluzione:

Pare che non vi sia via d'uscita a tutto ciò e che la Musa possa dettare all'Autrice solo scene di orrore quotidiano. Ma è nei racconti fantastici *sui generis* delle *Pesni vostočnych slavjan* che la Petruševskaja trova una soluzione: il fantastico irrompe sullo sfondo del quotidiano e getta un ponte con l'aldilà. Le situazioni di conflitto (...) sono come purificate dalla dimensione sovranaturale (Imposti 2008: 90).

Si può notare inoltre che, complici anche le parole rilasciate dalla scrittrice nell'intervista, il forte tema della catarsi torna presente, come già nei racconti di *Bessmertnaya ljubov'* e nei *Monologi*, così come il cronotopo spazio/viaggio sovranaturale permea ciascuna situazione, conferendo ai nove racconti petruševskiani non tanto un'appartenenza al cosiddetto "realismo magico", quanto un'inquietante e sconcertante patina di "iperrealismo", quasi a voler indicare che la realtà e la quotidianità necessitano di tale mondo nascosto e ambiguo; la voce della scrittrice sembra quindi fornire la precisa indicazione secondo la quale sta ai protagonisti delle storie, e a noi lettori, scoprirlo, comprenderlo, accettarlo.

5.3.9 Solitudine, violenza e perdono nel racconto *Mest'*

A conclusione di questa sezione d'appendice proponiamo una breve analisi di uno dei *Canti* petruševskiani più utili alla nostra indagine – *Mest'*, La vendetta – che dimostra interessanti legami con l'opera *Delitto e Castigo* di Fedor Dostoevskij, uno degli autori ottocenteschi con i quali la scrittrice moscovita ha più punti in comune. Tuttavia anche la figura di Puškin ritorna, non a caso il tema della vendetta è presente anche nei suoi *Canti*; tuttavia nel testo petruševskiano vedremo come il male non si realizzerà in modo totale, ma piuttosto si materializzerà nell'idea di vendetta, che porterà poi una delle protagoniste, a compiere un sorprendente gesto di perdono. (Sergo 2003: 325) Si è scelto di analizzare questo racconto, in quanto si ritiene esso possa rappresentare una sorta di narrazione-

chiave per comprendere i legami con la tradizione ottocentesca russa sviluppati dalla Petruševskaja, e perché si può vedere come uno dei cardini narrativi di tale raccolta.⁷⁶

La critica Ščeglova, nel suo articolo *Vo t'mu – ili v nikuda?* ci parla dell'effetto shock della narrativa petruševskiana, frutto di una sapiente commistione di realismo, naturalismo e postmodernismo ammantati da una persistente aura grottesca, che la rende forse la più celebre rappresentante della *drugaja proza*:

[...] необычайно густо сконцентрировавшая в рассказах и драмах этот жуткий абсурдизм «по-советски», конечно, произвела эффект разорвавшейся бомбы [...]⁷⁷

[...] questo assurdo “alla sovietica” concentrato in modo incredibilmente denso nei racconti come nelle pièces, ha certamente provocato l'effetto dello scoppio di una bomba.

Secondo la Prochorova inoltre, l'attenzione quasi morbosa dell'autrice è per le complesse dinamiche dei contesti familiare, parentale e amicale, realtà assolutamente permeate di quel *byt* carico di gioia e dolore, orrore e mistero, violenza e solitudine che viene costantemente rappresentato.

[...] объектом изображения в творчестве Петрушевской, как правило, являются взаимоотношения в семье, в «своем круте» знакомых, друзей, сослуживцев [...]⁷⁸

[...] come oggetto di rappresentazione nell'opera della Petruševskaja, ci sono i rapporti di famiglia, nella “cerchia” di conoscenti, amici, colleghi [...]

Nel ciclo dei *Canti*, la scrittrice stessa arriva ad affermare che regna: “una poesia della paura, dei sogni, degli incubi.”⁷⁹ E il tema dei rapporti violenti tra conoscenti è uno dei

⁷⁶ L'analisi è stata condotta nell'ambito di una collaborazione accademica con l'Università di Stato Socio-Pedagogica di Volgograd (Volgogradskij Gosudarstvennyj Social'no-Pedagogičeskij Universitet, VGSPU), insieme alla Professoressa Julija Gennad'evna Semikina; il risultato è stato un articolo scientifico dal titolo “Motiv prestuplenija i nakazanija v rasskaze L. Petruševskoj Mest' ”, pubblicato, sia in forma cartacea che digitale, sul n° 9 della rivista russa universitaria della VGSPU *Grani Poznaniya* nel 2015, come contributo all'VIII Conferenza Scientifica Internazionale “Racional'noe i Emocional'noe v literature i v fol'klore”, tenutasi nella città di Volgograd. L'analisi del racconto ripropone alcuni elementi che fanno riferimento all'articolo curato dalla Professoressa Semikina e dal sottoscritto. Di seguito inoltre viene indicato il link con cui si può accedere liberamente al contenuto completo della pubblicazione: <http://grani.vspu.ru/jurnal/48>

⁷⁷ E. Ščeglova, *Vo t'mu – ili v nikuda?*, “Neva”, Sankt Peterburg 1995, n° 8, pp. 193

⁷⁸ T. Prochorova, *Misticeskaja real'nost' v prose L. Petruševskoj*, “Russkaja slovesnost'”, 2007, n° 7, p.29

⁷⁹ L. Petruševskaja, *Devjatij tom*, Mosca, Èksmo, 2003, p.305

principali del racconto *Mest'*; due donne che conducono una parca esistenza comune appaiono amiche, ma sul piano intimo e spirituale esse diventano non soltanto violente ma anche nemiche l'una dell'altra, arrivando all'isolamento finale. Il motivo del delitto e del castigo nell'omonimo romanzo di Fëdor Dostoevskij e nel racconto di Ljudmila Petruševskaja, è presente non solo come soggetto narrativo ma anche come basamento ideologico. Abbiamo deciso di proporre alcuni passi in parallelo tra l'opera dostoevskiana e petruševskiana per comprendere come attraverso spazio, personaggi, azioni e riflessioni dei rispettivi protagonisti, sia possibili compiere un'equiparazione tra i due testi letterari.

- L'ambiente:

Dostoevskij:

[...] un giovane uscì dallo stambugio che aveva in affitto nel vicolo S., [...] Il suo stambugio si trovava proprio sotto il tetto di un edificio alto cinque piani, e sembrava più un armadio che una stanza. [...] ⁸⁰

Petruševskaja:

[...] due donne, sole, in un bilocale [...] (Petruševskaja 1998: 225)

Una stambergia pietroburghese del XIX secolo viene dunque a collimare con l'appartamento di una *kommunalka* moscovita di periferia. Precisamente in questi due luoghi così tetri appare, nella coscienza di Rodion Raskol'nikov e di Raja, la possibilità di compiere un crimine; e le riflessioni sull'omicidio, conducono i protagonisti a una situazione psico-fisica che ha del morboso e del febbrile.

Dostoevskij:

Ma non riusciva a esprimere appieno il suo turbamento né a parole né con le esclamazioni. Quel senso di infinito disgusto, che aveva cominciato a opprimere e assillare il suo cuore fin dal momento in cui si stava semplicemente recando dalla vecchia, aveva ora preso tali proporzioni, si era svelato a tal punto, ch'egli non sapeva più come sfuggire alla propria angoscia. (Dostoevskij, trad. ita 2001: 7)

⁸⁰ F. Dostoevskij, *Delitto e castigo*, Newton Compton, IV ed, 2002, p.1

Petruševskaja:

[...] ma quando a Zina cominciò a crescere la pancia, Raja la odiò con tutta sé stessa. Per l'odio si ammalò, [...] (Petruševskaja 1998: 225)

- I protagonisti/agenti negativi:

Dostoevskij:

«Dio mio!» esclamò, «ma davvero io prenderò una scure, mi metterò a colpirla sulla testa, le fracasserò il cranio?... E poi scivolerò nel sangue tiepido, appiccicoso, per forzare la serratura e rubare; e mi nasconderò tremando, tutto inondato di sangue... con la scure... O Signore, è davvero possibile» [...] Se ancora ieri, dico ieri, quando andavo a compiere questa ...questa prova, [...] (Dostoevskij, trad. ita 2001: 56)

Petruševskaja:

E Raja cominciò a prepararsi ad uccidere la piccola, e sempre più spesso l'altra [...] vedeva sul pavimento della cucina un bicchiere che sembrava pieno d'acqua, oppure, sullo sgabello, il bollitore caldo con il manico che pendeva da un lato [...] (Petruševskaja 1998: 226)

Entrambi dunque violano le norme morali già nel momento in cui lasciano comparire il permesso, nella loro mente, della possibilità di arrivare a commettere un reato, in questo caso - l'omicidio. Rodion Raskol'nikov e Raja si preparano a commettere un omicidio che appare come premeditato e in entrambe le opere letterarie compare il motivo della "prova".

-Il crimine:

Dostoevskij:

Liberò completamente la scure, la brandì con tutte e due le mani e rendendosi appena conto di ciò che faceva, quasi senza sforzo, quasi macchinalmente, la lasciò cadere sulla testa della vecchia con il rovescio della lama [...] Il colpo la prese proprio in cima al cranio, anche a causa della sua bassa statura. Gettò un grido, ma molto fiavole [...] Allora la colpì con tutta la sua forza, una volta e poi un'altra ancora, sempre con il rovescio della scure ,e sempre sul cocuzzolo; il sangue sgorgò come da un bicchiere rovesciato, e il corpo cadde, stramazzo supino.(Dostoevskij, trad ita 2001: 73)

Petruševskaja:

Raja [...] si mise i guanti di gomma, prese dal bagno un pacco di soda caustica, la sciolse nel secchio e cominciò a lavare il corridoio, schizzando la soluzione sotto la porta, dove giaceva la piccola. Le grida si trasformarono in forti urla. Raja lavò il pavimento del corridoio, risciacquò tutto: secchio, spazzola e guanti, si vestì e andò all'ambulatorio. (Petruševskaja 1998: 226-227)

In entrambe le opere esso appare come momento culminante dello sviluppo del motivo del delitto e della punizione connessa; sia Dostoevskij sia la Petruševskaja inoltre si concentrano sulla crudeltà dell'atto delittuoso, commesso da ciascuno dei personaggi, ma in modo differente: nel romanzo di Dostoevskij, a reato avvenuto, sono descritte tutte le sfumature di ogni cambiamento psico-fisico di Rodion Raskol'nikov; Ljudmila Petruševskaja invece, tratteggia le azioni compiute a sangue freddo da parte di Raja, non concedendo però al lettore la possibilità di conoscere i più reconditi sentimenti della protagonista.

Il contesto psicologico-emozionale:

Dostoevskij:

Lasciando le chiavi accanto al comò, corse indietro verso il corpo della vecchia, afferrò la scure e la brandì ancora una volta sopra la sua testa; tuttavia non la calò. Non c'era alcun dubbio: era morta. Chinatosi ad esaminarla più da vicino, vide con chiarezza che il cranio era fracassato e perfino un po' distorto da un lato [...] Intanto il sangue aveva formato una pozza. (Dostoevskij, trad. ita 2001: 74)

Petruševskaja:

Raja prese una scure, aprì la porta e vide che nella stanza c'era polvere e che sul pavimento vicino al lettino c'era una macchia di sangue coagulato ed una larga scia fino alla porta. Della soda caustica non era rimasta traccia. (Petruševskaja 1998: 227)

Sia in Raskol'nikov che in Raja, la curiosità (e, forse, la paura) non è estranea; entrambi cercano di verificare se le vittime siano veramente decedute. Nel racconto petruševskiano poi, il dettaglio di un oggetto ci rimanda a Delitto e Castigo in modo diretto, proponendo

una chiara connessione tra le due opere: Raja usa un'ascia per sfondare la porta dell'appartamento di Zoja e convincersi che la bimba sia morta; nel romanzo di Dostoevskij, l'ascia appare come oggetto chiave e dettaglio fondante non soltanto del delitto ma anche dell'intera narrazione (la parola, in russo *topor*, viene utilizzata dallo scrittore per ben 61 volte.)

Di protagoniste come Raja ce ne sono numerosi esempi nell'opera di Ljudmila Petruševskaja, che possono anche ricollegarsi alle tipologie di "umiliati e offesi" dostoevskiani; come Raskol'nikov, anche Raja commette un delitto con un severo sangue freddo: la protagonista è mossa letteralmente dall'odio verso la sua vicina e la sua bambina. L'autrice, presentandoci una donna-killer si sofferma anche sul potere distruttivo che essa può scatenare; inoltre, la mancata maternità e l'invidia, portano Raja a palesare il lato più oscuro del suo animo e della sua personalità e anzi, il non poter essere madre (motivo che richiama il tema della solitudine) si può leggere come l'inizio del percorso distruttivo della protagonista (con il conseguente palesamento del tema della violenza)⁸¹. Rodion Raskol'nikov compie invece un misfatto nato prima di tutto da riflessioni (azione violenta come tentativo di verificare la sua coerenza). I motivi di Rodion e di Raja sono sì diversi, ma il risultato non cambia: l'omicidio di una vittima innocente e la capacità di trasgredire le comuni leggi morali. In seguito i due protagonisti sperimentano le sofferenze morali per l'avvenuto delitto, ma le loro uscite dall' "ombra dell'anima" sono differenti: a livello spirituale il protagonista di *Delitto e castigo* arriva all'espiazione attraverso la confessione e la consapevolezza del crimine, ma a livello sociale subisce la dura pena del carcere. In più Sonja Marmeladova, la ragazza che decide di stargli accanto, nel romanzo appare come agli antipodi rispetto a Rodion: è l'esempio di bontà, umiltà e compassione cristiane, e due dei suoi tratti morali caratteristici sono l'autosacrificio e il perdono. Sonja, consapevole del proprio peccato, non condanna Raskol'nikov, ma anzi lo aiuta a riparare davanti a Dio e agli uomini, facendogli capir che il suo non è stato un semplice delitto contro una persona, ma una vera e propria violazione dei comandamenti divini. Secondo Dostoevskij il mondo si sarebbe potuto salvare con

⁸¹ Ju. Semikina, *Tema materinstva v ženskoj proze*, Gumanitarnye Issledovanija, 2010, n°2, p.97

l'unità della gente verso Dio; la figura di Sonja è dunque importante e centrale con la sua opera di completa compassione. Nel racconto *Mest'*, il problema del delitto e del castigo è risolto in modo diverso, infatti Raja viene tormentata dai rimorsi della coscienza, fino ad ammalarsi e a divenire invalida (una sorta di contrappasso dantesco: come la neonata non sarebbe potuta muoversi in mezzo alla soda caustica se non gattonando goffamente, così ora è lei a trovarsi immobilizzata tra dolore e senso di colpa); non essendo in grado di tollerare le sofferenze fisiche e spirituali, sceglie il suicidio come strumento di espiazione. Zina, vittima delle azioni di Raja, decide di prendersi cura dell' "amica" malata la quale, dopo aver ingerito la mortale dose di farmaci, la ascolta mentre da un lato cerca di alleviarle le sofferenze, dall'altro le spiega il suo piano di vendetta. Le ultime parole di Zina certificano che entrambe le donne hanno compiuto un atto estremo, ma la colpa, è legata a qualcosa di molto superiore:

- Ed ora ascoltami. Ti ho ingannata. La mia Lenocka è viva e cammina bene. [...] Sotto la porta tu non hai spruzzato soda caustica, ma normale soda da bere, l'avevo sostituita io. [...] Così tu non sei colpevole, non sei colpevole di nulla. Neppure io lo sono. Siamo pari. (Petruševskaja 1998: 228)

Il motivo del delitto e del castigo si lega al motivo della colpa e del perdono. Rodion Raskol'nikov riscatta in parte la sua colpa attraverso il pentimento e aspirando dunque ad una possibile resurrezione del suo spirito; nel racconto di Ljudmila Petruševskaja invece chi legge può indovinare le sofferenze della malata coscienza di Raja soltanto dai malanni della sua condizione fisica; Raja non confessa a Zina il tentato omicidio della bambina con la soda caustica, e non riconosce la sua colpa. Ciò nonostante, la sua ultima ed estrema reazione emotiva alle parole di Zina, permette al lettore di comprendere come ella abbia veramente sofferto anche a livello interiore e spirituale:

E Zina vide allora che sul viso morto compariva lentamente un sorriso di felicità. (Petruševskaja 1998: 228)

In entrambe le opere dunque gli autori lasciano i protagonisti in una situazione difficile e complicata: Dostoevskij non ci fa sapere se la possibilità di resurrezione spirituale concessa a Raskol'nikov lo condurrà a una vita normale; Zina invece appare in una situazione ancora più ambigua: preservando e salvando la vita della propria figlioletta, si vendica di Raja, portandola alla morte, e divenendo così, seppur in modo decisamente indiretto, un'assassina come lei. Zina, a differenza della sua crudele vicina, ha vissuto l'esperienza della maternità e questo termine non soltanto è associabile all'intero universo femminile ma anche, a livello degli studi di genere, a termini positivi quali "elemento vivifico", "amore", "tenerezza", "cura", "morale", "spiritualità"⁸²; tuttavia anche lei, come Raja, vive di un'emozione distruttiva, rappresentata con crudo realismo dalla Petruševskaja con le ultime parole pronunciate alla morente. Non ci dato sapere come avverrà l'espiazione della colpa di Zina, la quale, seppur mossa da amore materno e pur con accenni meno violenti, si è macchiata con la vendetta, corrompendo la sua anima e cadendo in solitudine. Forse, in questo amalgama micidiale di violenza, solitudine e colpa, è proprio su Zina che si concentra il fulcro narrativo voluto dall'autrice; l'evidente, drammatico e ambiguo titolo potrebbe essere prova di quanto appena affermato.

Con la raccolta dei *Canti*, Ljudmila Petruševskaja è riuscita ad affidarsi alla tradizione folclorica, ricreando una serie di racconti dell'orrore o, come abbiamo proposto in questa sede, analizzando varie teorie critiche, "favole urbane scritte di paura". I *Canti* così dimostrano l'importanza dei cosiddetti sottogeneri letterari, capaci di rinnovare le forme canoniche letterarie e di canonizzarsi, come indicato già da Viktor Šklovskij⁸³.

I *Canti* petruševskiani non sono affatto destinati a sconvolgere il lettore con le descrizioni del soprannaturale, ma piuttosto vogliono costruire per i lettori una descrizione viva e concreta di episodi soprannaturali; con il loro forte impegno emotivo, i *Canti* funzionano come equivalenti moderni di antiche favole orali, muovendo l'immaginazione dei lettori e costringendoli ad accettare l'inaspettata intrusione del misterioso e dell'inspiegabile nel mondo reale. Il sovrannaturale dunque non è per Ljudmila Petruševskaja solo un

⁸² Ju. Semikina, *Problema realizacii gendernych stereotipov v chudožestvennyh proizvedenijach avtorov-ženščin konca XX načala XXI veka*, Izvestija VGSPU, 2012, n° 6 (70) p. 122

⁸³ Si veda l'opera di V. Šklovskij, *Literatura i kinematograf*, 1923, Berlino, Russkoe universal'noe izdatel'stvo.

importante strumento narrativo per rappresentare violenza e solitudine nella sua realtà gotica e allucinata, ma anche la precisa ed intima indicazione (palese, non certo sussurrata) che esiste una forza invisibile e misteriosa al di là di tutto ciò che è umano, reale e comprensibile; una forza altra, che da sola può sconfiggere gli incubi, frenare la violenza, compensare la giustizia.

5.4 I *Requiem*, o la perdita violenta dell'amore materno

A questo punto della nostra trattazione, dopo aver analizzato una raccolta (*Pesni vostočnych Slavjan*) nella quale sia i vivi che i morti agiscono in una quotidianità solo all'apparenza normale, ci sembra opportuno continuare a seguire il filo rosso che la Petruševskaja dipana circa il tema della violenza, della solitudine e della morte, studiando la raccolta di racconti intitolata *Requiem* (*Rekviemy*); il titolo prende spunto dalla parola latina usata per indicare la preghiera d'invocazione per i defunti (derivata dal IV Esdra). Tale riunione di testi impegna il lettore in un'indagine ancora più dettagliata e profonda sul significato della morte quale componente da accettare della vita umana in un'epoca di disgrazie, catastrofi e cataclismi sociali, morali e politici. Nei suoi *Requiem*, la Petruševskaja ci presenta una morte violenta, solitaria, (e in questo senso anche tale raccolta è centrale nella nostra trattazione) a volte assurda e irrazionale; una morte che inevitabilmente trae vigore dalla realtà buia, turpe e triste vissuta dal popolo russo. Gabriella Elina Imposti ci evidenzia il fatto che con questa raccolta siamo di fronte ad un altro caso in cui l'autrice introduce una definizione di genere con rimandi in chiave ora parodica ora grottesca:

(...) c'è un ciclo di racconti brevissimi, *Rekviemy* [Requiem] che riprendono chiaramente il genere del necrologio, ma in chiave parodica, sia citando – deformandoli – titoli di opere celebri della letteratura russa, sia sviluppando in modo inatteso il tema enunciato dal titolo. (Imposti 1999: 230)

La scrittrice moscovita ha più volte riunito in modo differente queste narrazioni, portando i lettori a trovare (o ritrovare) alcuni titoli in più edizioni; e qui di seguito diamo

l'esemplificazione di quanto appena affermato. Abbiamo quattro storie (*Kto otvetit, Gost', Elegija* e *Seržža*) che nella raccolta *Bessmertnaja ljubov'* sono classificate come "monologhi", ma che poi nella *Sobranie sočinenij* fanno parte di un insieme di quindici racconti intitolati appunto "Requiem". Quattro racconti pubblicati in principio sulla "Literaturnaja gazeta" nel 1990 avevano già una sottotitolazione che ne definiva il genere (*Rekviemy: Rasskazy*): *Sirota, Smysl' žizni, Mistika, e Dama so sobakami*. Un altro importante testo della raccolta, *Medeja*, venne pubblicato nella rivista "Almanach Aprel'" nel 1990 ma senza alcun sottotitolo.

I restanti *Requiem* raccolti nella *Sobranie sočinenii*, oltre a quelli sopra citati, e che portano il totale a quindici narrazioni, sono: *Bogema, Gripp, Evrejka Veročka, Ja ljublju tebjja, Njura prekrasnaja* e *Oh, sčast'e*.

Il titolo della raccolta è un chiaro rimando non soltanto al valore della vita umana, ma anche al modo in cui la persistenza della morte permea la vita e la memoria del defunto, le quali si esprimono grazie alla *vox* onnisciente extradiegetica di queste parabole che hanno una vera connotazione di invocazione. Anticipiamo con finalità prettamente organizzativa che nel capitolo a seguire tratteremo forse l'opera più nota di Ljudmila Petruševskaja, il romanzo *Vremja – Noč'*, che se da un lato si può considerare un vero requiem a sé stante con una chiara impronta derivata dal *Requiem* achmatoviano⁸⁴, dall'altro si cercherà di illustrare come quello petruševskiano sia un requiem moderno ancora più brutale e cupo, dove la sofferenza non viene nobilitata dalla letteratura, bensì degradata, violentata ed abbandonata. In questa raccolta le trame dei *Requiem*, fortemente intrise di oscurità e pessimismo, trovano un piccolo spiraglio di luce nel racconto *Ja ljublju tebjja* (*Io ti amo*), in cui si narra la vicenda di un marito fedifrago che, nonostante le precedenti scappatelle, si prende costantemente cura con profondo zelo e amore della moglie morente, ormai in stato semi vegetativo; le descrizioni della salute della povera donna sono crude e desolanti

⁸⁴ I primi abbozzi del poema risalgono al 1934; per una chiara cronologia del processo compositivo e dei successivi perigliosi tentativi di pubblicazione (1963 a Monaco di Baviera, soltanto nel 1987 in Unione Sovietica), si rimanda all'interessante articolo di O. Vasilevskaja "Pod zvon tjuremnyh ključej". Achmatovskij "Rekviem": iz istorii sozdanija i izdanija, *Naše nasledie*, 2012, pp. 100-105, consultabile interamente in formato digitale: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/10214.php>

la “ricompensa”, se così si può definire, è quella di un “Ti amo” (che richiama appunto il titolo) pronunciato dalla moglie un attimo prima di spirare all’orecchio del marito addormentato, facendogli trovare al risveglio quiete e serenità. Nella così acuta e penetrante analisi da parte della Petruševskaja sul prisma dell’animo umano, anche l’amore trova posto (come già visto in *Bessmertnaja ljubov’* e in altri racconti), ma la base è sempre quella di una profonda e generale catarsi: soltanto l’amore che pone al centro l’auto sacrificio (connettendosi così inevitabilmente all’idea della morte) può costituire una prova di cosa significhi “valore” nella vita umana. Tale spiraglio è subito però ottenebrato dal tono e dai contenuti, decisamente più tragici, degli altri testi in cui non soltanto le morti e i funerali risultano centrali, ma anzi la Petruševskaja sembra voler sottolineare come temi quali felicità e amore galleggino nelle dense acque della violenza e della solitudine conseguente. Non solo; i *Requiem* appaiono come una raccolta in cui la protagonista principale, è la morte, presentata con molteplici descrizioni e in eterogenee forme. Lavoreremo su due coppie di racconti, che suddivideremo per aree: nello specifico, la coppia composta da *Dama s sobakami* (*La signora con i cani*) e *Njura prekrasnaja* (*La bellissima Njura*) farà riferimento alla tematica della “solitudine”; mentre *Vybor Ziny* (*La scelta di Zina*) e *Medeja* (*Medea*) saranno le narrazioni afferenti al tema della “violenza”.

La prima coppia di racconti possiede come protagoniste due donne che muoiono abbandonate, tradite e senza figli (torna qui, come già nel racconto *Mest’*, il tema della maternità mancata), e il cui unico conforto in vita era rappresentato dalla figura del cane. *Dama s sobakami*, racconto del 1990, richiama una delle opere brevi più famose della letteratura russa: la *Dama s sobačkoj* (*La signora con il cagnolino*) di Anton Čechov, pubblicata nel n° 12 di “*Russkaja Mysl’* ” nel 1899.⁸⁵ L’intento da parte della scrittrice è chiaramente duplice; da un lato il nuovo testo accoglie immagini e sfumature del precedente, al fine di riutilizzarle per i propri imperativi narrativi, dall’altro il testo cechoviano viene riletto (e può essere riletto da noi) attraverso il prisma della narrazione petruševskiana. Inoltre così facendo, la scrittrice permette alla sua opera di inserirsi in seno alla tradizione, proprio alla

⁸⁵ <http://www.rsl.ru/ru/s3/s331/s122/s1224693/s12246934717>

luce dello sfruttamento di tale rapporto. La critica⁸⁶ ha notato come, oltre a Čechov, la Petrushevskaja abbia in mente anche un'altra opera maestra della letteratura russa, o meglio una sua protagonista: il romanzo *Anna Karenina*, di Lev Tolstoj. Secondo questa interpretazione, la protagonista del racconto petrushevskiano, mai chiamata per nome, possiede varie caratteristiche che la legano alla *Anna Karenina* tolstojana, pur venendo presentata con un titolo čechoviano e con un cane al seguito; il riferimento ai due scrittori russi è dunque duplice. Il racconto è interessante perché la vicenda è narrata con il punto di vista novecentesco e tipicamente petrushevskiano sulla passione sessuale, sul divorzio, sul declino sociale e morale e sul suicidio.

By committing adultery and suicide, Anna destroys both her inner and outer beauty: first her human essence, and in the end her body. In Petrushevskaja's story, the tragedy is trivialized, modeled to fit the reality of the immediate post-Soviet era: the love is gone, the suicide is unsuccessful; the lady's beauty and life are destroyed by time, gossip, and moral as well as physical decay. Petrushevskaja's reader is denied access to "the lady's" inner world. She remains an object of external description and a hostile, totally finalizing gaze throughout the short narrative. In this manner Petrushevskaja subverts one of the basic realistic techniques-psychologism. Tolstoy's novel is the exemplary model of nineteenth-century psychologism that penetrates into a character's inner world in order to illuminate in detail every motive, however conflicting, behind any and every action. Chekhov does not of course follow Tolstoy's omniscient approach; he nevertheless combines carefully selected details with occasional glimpses into the characters' thoughts to recreate their psychological state. Tolstoy attempts to "tell," and Chekhov to "show" [...] the psychological state of their respective characters. In both cases, albeit to varying degrees, the reader is allowed into the characters' thoughts and moods. Petrushevskaja's narrator does not gain even a glimpse into her protagonist's soul, and the narrator's authority is further undermined by the fact that gossip is the sole source of her knowledge. Petrushevskaja's commonly unreliable narrators freely make assumptions about characters' states of mind, motives, and thoughts-here there is not even the slightest attempt to verify even the most unreliable information. (Parts 2005: 77-89)

Per la nostra indagine, riteniamo inoltre che *Dama s sobakami* sia certamente una rivisitazione di Čechov, ma in una chiave ben più tragica e grottesca. La narrazione descrive la completa distruzione dell'amore attraverso la trivialità, la violenza e il tradimento, con l'animo della protagonista che sembra addirittura anelare alla morte; la

⁸⁶ A questo proposito, si veda l'articolo di Ljudmila Parts: "Down the Intertextual Lane: Petrushevskaja, Chekhov, Tolstoy", *The Russian Review*, Vol. 64, n° 1, 2005, pp. 77-89

frase con cui il racconto inizia, che qui riportiamo, sembra quasi voler insinuare l'inquietante dubbio nel lettore che la tragica dipartita fosse, in qualche modo già determinata:

Она уже умерла, и он уже умер, кончился их безобразный роман, и, что интересно, он кончился задолго до их смерти. (Petruševskaja 1996 ed. AST tom 2: 17)

Lei è già morta, e anche lui, è finita la loro storia scandalosa, e l'interessante è che si conclude ben prima della loro morte. (Petruševskaja 1998: 67)

La donna subisce, dopo il divorzio, un declino fisico, morale e spirituale, cercando come unico conforto la compagnia del suo cane, di qualche randagio trovato per caso nel suo girovagare e di gioielli di poco valore; l'immagine è deprimente ma è così che vuole presentarcela la Petruševskaja:

[...] опала пышная когда-то грудь, руки увяли, как картофельные плети, [...] что у нее осталось,- это любовь к побрякушкам, которые действительно качались [...] повсюду - в ушах, вокруг шеи, вокруг костлявых запястий. Собаки ее не ругали, бижутерия ее любила, и это все, что ей оставалось. (Petruševskaja 1996 ed. AST tom 2: 18)

[...] il seno un tempo florido si era afflosciato, le braccia erano appassite come steli di patata, [...] l'unica cosa rimastale era l'amore per i gingilli, che [...] tintinnavano dappertutto: alle orecchie, attorno al collo, attorno ai polsi ossuti. I cani non la maltrattavano, la bigiotteria l'amava, ecco tutto quanto le rimaneva. (Petruševskaja 1998: 68)

L'instabilità psico-fisica della protagonista è poi evidenziata dalla scena avvilente e drammatica del tentativo di suicidio, dove compaiono i tratti della violenza (l'autolesionismo), della solitudine (la donna telefona poco prima ad alcune conoscenti – con famiglia, come rimarca non casualmente la Petruševskaja – soltanto per disperazione e vittimismo), che vanno a comporre una sorta di tragicommedia:

[...] она позвонила двум-трем женщинам, семейным и занятым, глубокой ночью, что сейчас повесится и дверь не закрыта, пусть приходят и вынимают. [...] две первые созвонились и вызвали психперевозку, которая приехала, распахнули дверь, и наша дама от страха прыгнула со стула с приготовленной петлей на шее и с телефонной трубкой в руке [...] Но санитар перехватил суицидницу [...] позвонки не порвались в ее хрупкой

лебединой шее, и в штаны она не наложила, и язык не прикусила. (Petruševskaja 1996 ed. AST tom 2: 19)

[...] lei a notte fonda telefonò a due-tre donne, con famiglia e indaffarate, dicendo che si sarebbe impiccata e che la porta non era chiusa, andassero a toglierla dal cappio. [...] le prime due si erano parlate e avevano chiamato l'ambulanza della neuro; spalancarono la porta e la nostra signora dalla paura saltò giù dalla sedia con il cappio pronto al collo e con il ricevitore del telefono in mano [...] Ma l'infermiere afferrò la suicida, [...] le vertebre del suo sottile collo non si spezzarono, non se la fece addosso e non si morse la lingua. (Petruševskaja 1998: 69)

La descrizione a tratti sordida del corpo della protagonista è una chiara dimostrazione del cinico e disincantato occhio petruševskiano (e anche, inevitabilmente, di ogni lettore), che la presenta come un turpe oggetto (non più soggetto) osservato asetticamente, con indifferenza (e in questo senso, la denuncia in ogni racconto si fa ancora più potente). Terminiamo l'analisi del racconto focalizzandoci su ciò che a piccole cadenzate dosi distribuisce la Petruševskaja in quasi ogni paragrafo: la solitudine, forse la sensazione più pregnante nella narrativa della scrittrice, e il senso di morte latente. Spiegazione di quanto appena detto è nella descrizione della protagonista dopo il divorzio:

Она так шла, и от нее буквально шарахались живые люди, так разительно она сама напоминала трепаное, рваное животное, какое-то гонимое и, несмотря ни на что, ни на какие обеды в столовой, голодное. (Petruševskaja 1996 ed. AST tom 2: 18)

Camminava così e da lei le persone si scostavano nel vero senso della parola, a tal punto ricordava un animale arruffato e lacero, come perseguitato e, malgrado tutto, malgrado i pranzi alla mensa, affamato. (Petruševskaja 1998: 68)

Una solitudine disperata e senza speranza (e chissà quante altre donne ha in mente la Petruševskaja descrivendo la nostra, protagoniste ,loro, della reale vita russa, con i suoi picchi di sconcertante violenza), con la donna che, rifiutata da chiunque, appare già più come un fantasma, come una morta. Ecco che dunque appare più chiaro il suo tentato suicidio: è un gesto che segna il ripudio della vita e un accogliere la morte come la liberazione dal terribile senso di abbandono, dopo la separazione. Riteniamo degno di citazione il seguente passo:

Никто не знает, однако, как она умерла на самом деле, на какой койке утасла, кажется, от рака и в муках. Чем-то это все должно же было кончиться, эта безобразная жизнь, искалеченная неизвестно чем, но слишком шумная и бурная для наших условий. Однако, как говорится, ни одна собака ее не пожалела, [...] ее собственная старая собачка, ее пудель, [...] собаке пришлось туго после смерти своей Дамы, своей единственной. (Petruševskaja 1996 ed. AST tom 2: 19-20)

Nessuno tuttavia sa come in realtà sia morta, in quale letto si sia spenta, pare per cancro e fra le sofferenze. In qualche modo doveva pur finire questa vita schifosa rovinata chissà da che, ma per noi troppo rumorosa e tempestosa. Comunque, come si dice, nemmeno un cane ne ebbe compassione [...] e il suo vecchio cagnolino, il suo barboncino, [...] se la vide brutta dopo la morte della sua Signora, per lui l'unica. (Petruševskaja 1998: 69-20)

Come si può vedere, il dolore e la solitudine colpiscono la protagonista anche *post-mortem*, con una sorta di *damnatio memoriae* da parte dei conoscenti, ma ciò che disturba veramente è l'immagine del cane cui la società (la presunta "gente per bene" che uccide invece la gatta Murka nel racconto *La Moglie dei Canti degli Slavi orientali*) riserva un futuro da randagio e una morte sicura. E in queste poche righe, non soltanto troviamo una potentissima critica da parte della scrittrice moscovita ad un dato di fatto obbrobrioso ma purtroppo oggettivo (il randagismo, piaga sovietica e a tutt'oggi della Federazione Russa), ma anche, a nostro avviso, un alto riferimento letterario: l'uso infatti della lettera maiuscola per indicare la "dama" e il suo aggettivo correlato, "unica", sono due termini chiaramente di derivazione blokiana, che ammiccano alle epifanie del "femminino sacro" dei poeti simbolisti, e all'instancabile ricerca da parte di Aleksandr Blok della sua "*prekrasnaja Dama*" ("*la bellissima Dama*"). Ci piace pensare che con questa connotazione quasi sacrale e mistica (e dunque esplicitamente molto simbolista) di una donna fino ad allora descritta con amaro disincanto, Ljudmila Petruševskaja abbia voluto dare una lieve e commossa consolazione proprio alla figura del cane, e al tempo stesso un tenue sorriso all'unione che con la sua padrona vivevano, l'unica forse possibile e positiva per entrambi in una vita russa definita scandalosamente dalla voce narrante (e vissuta dalla protagonista) come "*bezobraznaja*". Riguardo i riferimenti letterari, un'ultima annotazione ci sembra interessante: tra i vari passi turpi, violenti e drammatici presenti nel racconto,

una frase che qui riportiamo colpisce il lettore: Детей, кстати, она ненавидела (Petruševskaja 1996 ed. AST tom 2: 18) A proposito, lei odiava i bambini[...] (Petruševskaja 1998:68). Tale affermazione, ossimorica per una madre, eppure non così strana nelle descrizioni petruševskiane, richiama alla memoria uno dei più scioccanti e scandalosi versi majakovskiani, celeberrimo incipit della poesia *Neskol'ko slov obo mne samom*⁸⁷ (*Qualche parola su me stesso*) del 1913: Mi piace guardare come muoiono i bambini [...]. A sua volta Vladimir Majakovskij sembra rifarsi, come è stato notato dalla critica⁸⁸, all'affascinante poeta simbolista Innokentij Annenskij (1855-1909) e a due versi in particolare della sua poesia *Toska pripominanija* (*Nostalgia del ricordo*) del 1910:

[...] Я люблю, когда в доме есть дети
И когда по ночам они плачут.⁸⁹

[...] Amo quando in casa ci sono bambini,
e sentirli piangere di notte.

Dunque la scrittrice si rifà a Majakovskij e, indirettamente ad Annenskij, con una linea che dal simbolismo, passa al futurismo per poi approdare al realismo tipicamente petruševskiano. Infatti desideriamo sottolineare che, se da un lato i riferimenti ai poeti passati e ai loro versi inquietanti sia netto, dall'altro lato notiamo anche il duplice risvolto di tale azione: rifarsi ad un modello per poi discostarsene proponendo il proprio. E la Petruševskaja con la frase in questione non vuole, come invece fanno sia Majakovskij che Annenskij⁹⁰, criticare con amaro sarcasmo le temperie culturali di inizio novecento; a lei interessa veramente soffermarsi sull'odio che la protagonista ha per i bambini. La voluta trivializzazione della scena, pur con antecedenti letterari colti altrettanto voluti, porta così alla presentazione della volgarità e della vuotezza alberganti l'animo umano, specchi di

⁸⁷ V. Majakovskij, *Sočinenija v dvuch tomach, tom 1*, Moskva, Pravda, 1987, p.48

⁸⁸ N. Chardžiev, V. Trenin, *Poetičeskaja kul'tura Majakovskogo*, Moskva, 1970, pp. 195-197

⁸⁹ I. Annenskij, *Stichotvorenija i tragedii*, Leningrad, Sovetskij pisatel', 1959, p.120

⁹⁰ Riportiamo e traduciamo quanto afferma Chardžiev a questo proposito:

Это горький сарказм поэта, перед глазами которого не раз проходили похоронные процессии, (...) поэта, который знает непрерывное чередование радостных и сумеречных эмоций. v: Chardžiev, op.cit., p.198.

L'amaro sarcasmo di un poeta, che spesso vedeva processioni funebri, (...) di un poeta che conosce l'incessante alternarsi delle emozioni gioiose e crepuscolari. La traduzione è personale.

una solitudine esistenziale e insanabile. Il secondo racconto afferente il tema della “solitudine” nella raccolta dei *Requiem* è intitolato *Njura prekrasnaja* e compare nel 1995, quattro anni dopo la caduta del regime sovietico. Il titolo, con l’apposizione di quell’aggettivo specifico dopo il nome, è un chiaro riferimento ad una delle più famose fiabe popolari russe, *Vasilisa prekrasnaja* (*Vasilisa la bella*), raccolta da A. Afanas’ev (1826-1871) nella sua opera *Russkie narodnye skazki* (*Fiabe popolari russe*). Anche in questo caso si nota come la Petruševskaja abbia la capacità di attingere dai generi più svariati; non si dimentichi che è anche una celebre autrice di favole per bambini e per adulti. Tornando al nostro tema, la narrazione si può riassumere come la presentazione da parte della voce narrante del feretro di Njura e del suo tragico destino, morta a causa di un incidente d’auto; il cadavere che appare è però misteriosamente bello agli occhi dei presenti, compreso il marito fedifrago. L’incipit è petruševskiano sia nell’andamento paradossale che nella tematica, con una sfumatura sempre presente di *humor nero*:

Такой красивой как эта Нюра в гробу, во-первых, она никогда не была при жизни - может быть, если представить себе выпускной бал и ее прежние шестнадцать лет, но печать трагедии на лице! [...] Материал был божественный, хотя, повторяю, семь дней пыток после операции, полная неподвижность, слезы, боль, все это Нюра вынесла и умерла, исхудав как ребенок. (Petruševskaja 1996 ed. AST tom 2: 66-67)

Njura, così bella come nella bara, non lo era mai stata in vita, forse al ballo del diploma e ai suoi passati sedici anni, ma aveva il segno della tragedia sul volto! [...] La materia era divina, malgrado, ripeto, sette giorni di sofferenze dopo l’intervento, la completa immobilità, le lacrime, il dolore, tutto vissuto da Njura, che poi era morta, smagrita come un bambino. (Petruševskaja 1998: 89)

Un’agonia crudele e solitaria, descritta in modo umiliante, che poi si conclude con una morte che, vedremo, è una sorta di salvezza. Interessante notare il cupo paragone con un bambino smagrito, la cui magrezza è sinonimo di decesso: un neonato solitamente è simbolo di vita, di maternità, di genitorialità e di famiglia; qui invece non solo compare come denutrito e deperito (specchio per la morte di Njura), ma sembra anche richiamare alla mente quel numero ancor oggi imprecisato seppur immane di bambini morti per malnutrizione nei *gulag*, o nelle campagne come nella tajgà durante la guerra civile degli

anni '20 o durante le terribili epurazioni staliniane. Tuttavia cosa rende Njura così bella? Compare l'operato di un addetto alla preparazione dei defunti, con una descrizione però decisamente inquietante, dove ci sembra di scorgere quasi una sorta di bramosia sessuale necrofila, che rende il tutto ancora più sconcertante e inaccettabile:

[...] это все была работа оператора с мертвыми, оператора в том смысле, что он (вроде бы), увидев ее, сказал, присвистнув (мысленно, видимо, присвистнув), оставьте нас одних. [...] Так что гример-оператор со своей гробовой косметикой, видимо, создал произведение искусства, запомнившееся всем на оставшуюся жизнь. (Petruševskaja 1996 ed. AST tom 2: 66-67)

[...] era stata l'opera di quello che sistemava i morti: forse, vedendola, si era detto facendo un fischio (certo, nella sua mente): lasciateci soli. [...] Così l'operatore mortuario-truccatore con i suoi cosmetici funerari aveva creato un'opera d'arte, rimasta impressa a tutti per il resto della vita. (Petruševskaja 1998: 89)

I parenti più prossimi di Njura sono il marito e la madre, presentati rispettivamente come "semimpazzito" (Petruševskaja 1998: 89) e "semplicemente a pezzi" (Petruševskaja 1998: 90), ma la realtà e il quadro familiare che vengono subito dopo delineati, raccontano una storia ben diversa:

Муж с красным, она с известковым, серым, а Нюра в гробу нежно-загорелая, чтобы он провалился, этот оператор, с его ящиком красок. Толпа была смущена еще и потому, что все хорошо знали, какой темно-обугленной пришла Нюра к своему концу, вроде загорелая после отпуска [...] однако же именно как головешка, тревожные, горящие сухие глаза, сухой, спекшийся рот, тоска снедала эту молодую красавицу, тоска и печаль, ибо муж давно жил на стороне с подружкой, и уже был ребенок, а Нюра не смогла родить ребеночка и всюду ходила со своей собакой. (Petruševskaja 1996 ed. AST tom 2: 67)

Il marito con la faccia rossa, lei con il volto di calce, grigio, e Njura nella bara con una leggera abbronzatura: che vada al diavolo con i suoi cosmetici questo truccatore! La folla era turbata anche perché tutti sapevano bene come fosse arrivata alla fine: nera come il carbone pareva abbronzata dopo le vacanze [...], proprio un tizzone, gli occhi inquieti, ardenti e asciutti, la bocca secca e cotta, il dolore aveva rosso questa giovane bellezza, il dolore e la tristezza, perché il marito da tempo viveva con un'amica e c'era già un bambino, mentre Njura non poteva avere figli e andava in giro con il suo cane. (Petruševskaja 1998: 90)

La Petruševskaja gioca con il simbolismo cromatico: forse il rosso del marito è sia per il dolore (ma presunto, vista la nuova famiglia che si è già creato), sia per la vergogna, ma anche, a un livello molto più basso rispetto ai sentimenti, per il fatto di essere alcolizzato. Dalla voce narrante non viene detto il motivo principale, il dubbio resta; il grigio calce della madre invece, soltanto all'apparenza sembrerebbe simboleggiare il dolore per la figlia morta, in realtà è l'epifania di una pelle "sfatta" di una donna che appare: [...] тоже в свои пятьдесят лет [...] (Petruševskaja 1996 ed. AST tom 2: 67) [...] pur con i suoi cinquant'anni [...] (Petruševskaja 1998: 90) (segnale di una speranza di vita alla nascita che, nel contesto geografico ed antropizzato russo è cronicamente più bassa rispetto, ad esempio, all'Europa), dunque è solamente una declinazione estetica e non dell'animo. Njura invece, appare come abbronzata, il colore di chi si gode la vita e il sole di luoghi caldi. Il contrasto cromatico tra la negatività della coppia rosso-grigio e la positività del marroncino è altamente simbolico. L'amara ironia è dietro l'angolo, Njura non ha vissuto una vita felice: non solo non può vivere l'esperienza della maternità (e l'incapacità di generare figli è già un'avvisaglia dell'elemento mortifero che porta, di volta in volta, ad atti di violenza subiti o perpetrati e alla *conditio* della solitudine estrema), ma anzi la sua sterilità ha condotto il marito a tradirla e a procreare un bambino con la sua amante. La critica della voce narrante a concetti legati all'ambito familiare quali стабильность (stabilità) e нормальность (normalità) è onnipresente, infatti la triade uomo-donna-figlio è tutt'altro che armoniosa è perfetta: è nata sul tradimento, e sul segreto, sul desiderio oscuro che qualcosa accadesse, palesando un'amoralità ed un cinismo ingiustificati.⁹¹ Unica consolazione per la povera Njura, è la compagnia del suo cane, elemento questo di collegamento con il racconto già analizzato. L'animale sopravvive al terribile incidente ma anche per lui, come per il barboncino di *Dama s sobakami*, si aprono le porte di un destino oscuro, quasi un presagio di morte, come descritto dalla brutale immagine dopo il funerale:

⁹¹ Nel racconto infatti si legge: (...) il destino aveva aiutato la coppia adulterina, (...) avevano avuto dieci volte di più di quanto sognavano.

Кстати, после автокатастрофы, когда Нюру отвезли с развороченной спиной в больницу (удар пьяного водителя пришелся на заднее сиденье машины, где Нюра сидела с собакой, потом Нюра умерла, а песик, находившийся у нее на коленях под ее защитой, остался жив, и после похорон, во время поминок, его отнесли к соседям, он ничего не мог понять, искал и искал, видимо, сошел с ума. (Petruševskaja 1996 ed. AST tom 2: 67)

A proposito, dopo l'incidente d'auto, quando era stata portata con la schiena rotta in ospedale (l'urto del guidatore ubriaco aveva colpito il sedile posteriore, dove sedeva con il cane), Njura era morta e il cagnolino che le stava sulle ginocchia, protetto dal suo corpo, era rimasto in vita, e dopo i funerali, durante il pranzo di commemorazione, l'avevano portato dai vicini, non riusciva a capire, continuava a cercarla, evidentemente impazzito. (Petruševskaja 1998: 90)

Njura involontariamente protegge con il suo corpo il piccolo animale, salvandogli la vita, gesto tipicamente materno; non a caso il cane le stava sulle ginocchia, come un bimbo. Ecco la fortissima ed evocativa immagine voluta da parte della Petruševskaja: il cagnolino per Njura non era soltanto l'unica compagnia in una vita solitaria, ma rappresentava anche quell'affetto e quella maternità che lei non aveva potuto esprimere appieno con una gravidanza. Come è stato notato dalla critica:

Even though Niura's untimely death touches her, the narrator expresses no regret or affectionate pity for Niura, finding the death of this woman fitting, almost glorious [...] ⁹²

Infatti il racconto termina con una frase che tende a presentarci la morte come una sorta di consolazione rispetto a quanto vissuto in vita, portando la vittima in un mondo indefinito, mancante però delle sofferenze patite sulla terra. Certamente il finale e la visione petruševskiana sono paradossali, ma soltanto apparentemente; chi legge si interroga profondamente se la morte non sia davvero il male minore o addirittura una salvifica epifania:

[...] жизнь идет вперед и вперед, и нет сомнений ни у кого, что мечты напрасны, мечтай сколько угодно. Но ведь не напрасны эти мечты, в конце концов они так или иначе сбываются, как в случае с несчастной Нюрой, и Нюра не просто так умерла, по-видимому, раз ее печальный образ витает над разбежавшейся толпой, раскрашенное, обиженное лицо. (Petruševskaja 1996 ed. AST tom 2: 68)

⁹² T. Novikov, "Requiems": *Liudmila Petrushevskaja's World of Death*, Rocky Mountain Review of Language and Literature, vol. 58, n° 1, 2004, p. 43.

La vita continua e nessuno ha dei dubbi che i sogni siano inutili, puoi sognare quanto vuoi. In realtà alla fine non sono inutili, alla fine in un modo o nell'altro si realizzano, come nel caso dell'infelice Njura che non è morta per nulla: la sua triste vicenda fa aleggiare sopra la folla che si disperde il suo viso truccato e offeso. (Petruševskaja 1998: 91)

L'inquietante immagine del volto di Njura sospeso nell'aria come entità ultraterrena è l'ultima immagine del racconto, che termina con un riferimento voluto dalla scrittrice alla natura dell'animo russo: Njura, attanagliata in vita da dolori e solitudine, consolata soltanto dal guaire del suo cagnolino-bambino, una volta morta è finalmente libera, forse addirittura serena, ma l'addetto mortuario la trucca facendola apparire bellissima; così la voce narrante si pone una domanda che è anche della scrittrice stessa e di chi legge: [...] как такое отдавать сырой земле? (Petruševskaja 1996 ed. AST tom 2: 67), [...] come lasciare all'umida terra una simile cosa? (Petruševskaja 1998: 89)

Tale quesito racchiude in sé il concetto di *Mat'- syra zemlja*, la Madre - umida terra, personificazione della Terra dell'antica mitologia slava pagana che, pur traendo origini da figure simili di altre culture,⁹³ è uno dei concetti che intrinsecamente rappresentano la *russkost'*, (russità). La Madre - umida terra ha una connotazione femminile, ed è genitrice di ogni forma vivente, animale o vegetale. C'è dunque una sorta di visione neopagana in cui dopo il funerale cristiano, Njura, la cui sterilità l'ha portata a non generare figli, si sarebbe ricongiunta con la mitica Madre archetipica, la primaria energia vitale del mondo, la prima mamma di tutto il creato. La domanda della voce narrante sembra interessarsi solamente del problema estetico *post-mortem* (la bellezza di Njura), ma in realtà è ben più ricca e articolata: una donna, in quanto espressione del femminile, ma incapace di procreare, può allinearsi con l'entità femminile primaria, genitrice per eccellenza della vita stessa? Purtroppo le questioni insolute che molto spesso tormentano chi legge i racconti di Ljudmila Petruševskaja si mantengono vivide anche in questa narrazione. Passiamo a questo punto alla coppia di requiem legati dal tema della "violenza", nello specifico *Vybor Ziny* e *Medeja*; con queste narrazioni entriamo nell'ambiente delittuoso delle morti violente

⁹³ Земля / Белова О. В., Виноградова Л. Н., Топорков А. Л. // Славянские древности: Этнолингвистический словарь в 5 т. / Под общей ред. Н. И. Толстого; Институт славяноведения РАН. р. 316

non accidentali o non causate da patologie, bensì morti che risiedono nel mondo della scrittrice quasi come fossero gli strumenti per lo studio dell'animo umano, quello di madri che si macchiano di delitti. Il primo racconto è del 1999, ed è stato inserito nella raccolta *Dom Devušek* nel medesimo anno e in seguito nella pubblicazione a sé stante intitolata *Rekviemy* del 2001, e si caratterizza per una trama che ha dell'aberrante e dello sconvolgente: una madre vedova, Zina appunto, decide di uccidere il suo ultimogenito per permettere una vita migliore a sé stessa e alle altre due figlie, Valja e Tamara e per salvaguardare le risorse della famiglia. Osserviamo l'*incipit* della narrazione:

Выбор Зины был такой: две девочки, Валя и Тамара, а младенчика-сына она, как говорили в городке, «выходила» [...] ночью выносила на мороз. Днем кормила грудью, ночью вымораживала.⁹⁴

La scelta di Zina fu questa: le due ragazze, Valja e Tamara; il suo neonato invece, secondo un modo di dire della loro piccola cittadina, fu "mandato fuori" [...] di notte lo espose al gelo. Di giorno lo nutriva al seno, durante le notti invece lo faceva congelare fuori, all'aperto.

La donna dunque assume la duplice forma di genitrice ed assassina, potremmo definirla una madre-mostro seguendo anche il significato primario del latino "monstrum", che possiede la doppia accezione di evento o persona incredibile e fuori dalla norma; in questo caso assolutamente negativa. Due azioni di per sé antitetiche e ossimoriche, il partorire e l'uccidere, vengono non soltanto portate avanti con decisione (il termine del titolo usato dalla scrittrice, "*vybor*", è molto forte) dalla stessa persona, ma anche in un arco di tempo limitato. Questa anti-madre, ritiene in questo modo di poter garantire la stabilità, in meri termini di risorse, per tutti i componenti della famiglia, arrivando dunque a presentare il proprio omicidio come addirittura premeditato ma, scandalosamente, giustificabile se non necessaria, secondo il suo punto di vista. Questa turpe scelta, e in tale svolgimento narrativo sta la grandezza del racconto petruševskiano, se da un lato illustra come ad essere morto non sia solo il piccolo neonato, ma anche irreparabilmente le anime stesse di Zina e delle due figlie, indifferenti e sbrigative, dall'altro lato si manifesta come una sorta

⁹⁴ Il racconto si trova nella raccolta di testi petruševskiani intitolata *Dom devušek* (*La casa delle ragazze*), Mosca, Vagrius, 1999, pp. 153-157.

di malattia ereditaria, che qui definiremo come “legame genetica mortifera” e che una parte della critica ha addirittura chiamato “deathliness”(Novikov 2016: 40). La figlia di Zina, Tamara, da adulta, durante la guerra abbandona la sua figlioletta⁹⁵ e arriva poi ad ammazzare il marito invalido di guerra. Riteniamo degno di citare questo passo, così aspro, crudo e violento, ma che illustra bene quanto appena espresso:

И тут Тамарка тоже сделала выбор: мальчика-то взяла с собой, а лишнюю девочку оставила матери, той самой Зине, которая уже уморила одного пацана, причем второй выбор в этой семье произошел тоже в голод, в 43 году. [...] был глубокий инвалид, к язве прибавилось много чего, и Тамарка его в нетерпении била во время кормления, [...] запихивая ему в глотку холодную кашу, которую он не хотел есть. Да еще говорила-приговаривала: «До дня рождения доживешь, а дальше помирай как знаешь». [...] он скончался [...] но никто теперь не скажет, какую историю какой болезни сообщила фельдшерам злая Тамара [...] А может, сама Тамарка что-то ему поднесла в ложечке. Кто знает.⁹⁶

Anche qui, Tamara fece una scelta: portò un figlio con sé, la ragazzina invece la abbandonò dalla madre, quella stessa Zina che aveva ammazzato il proprio figlio [...] così una seconda scelta per questa famiglia era avvenuta durante la fame del '43. Il marito [...] era completamente invalido e spesso soffriva di ulcera, e Tamara esternava la sua impazienza mentre gli dava da mangiare, [...] ficcandogli giù in gola il cucchiaino pieno di kaša fredda, che lui non voleva. [...] “Vivrai fino al tuo compleanno, poi morirai”. [...] quando morì [...] nessuno sa dire che tipo di malattia raccontò la crudele Tamara ai paramedici [...] Forse Tamara stessa gli mise qualcosa nel cucchiaino. Chi lo sa. [...]

Tale descrizione non rende soltanto evidente l'animo corrotto della figlia di Zina, ma illustra anche una vera e propria brutalizzazione del rapporto marito-moglie, con la seconda nelle vesti di carnefice, capace di sfogare il proprio odio e la propria violenza in modo preordinato e metodico, come sua madre con il neonato, d'altronde; la perversione genetica trasmessa da madre a figlia è ancora una volta presentata mirabilmente dalla scrittrice. Notiamo, a proposito del passo appena citato, come la turpe immagine del cucchiaino spinto con forza e violenza nella bocca del marito invalido da parte di Tamara, sia l'evocazione di una sopraffazione non solo, dal punto di vista di genere, di una donna

⁹⁵ La Novikov, cita e commenta il racconto in questione: The reader is told that Tamara "took the boy along, leaving the unwanted girl with her mother, the same Zina who had already killed one youngster". The story reflects on the horrors of the death's inheritance that hangs over the entire family. (Novikov 2016)

⁹⁶ http://velib.com/read_book/petrushevskaja_ljudmila_stefanovna/rasskazy_3/vybor_ziny/

su un uomo, ma anche in modo più generale di un corpo umano su di un altro; non siamo di fronte alla canonica felicità familiare (*semejnojе sčast'e*) nel momento del bisogno, ma ad un'arena per battaglie, dove si lotta per la vita anche attraverso gli strumenti più subdoli, violenti e turpi. Il racconto termina con un'inquietante e paurosa apologia di Zina a Tamara sulle proprie azioni delittuose; sembra un'imputata davanti ad un tribunale, davanti ad una giuria, ma ciò che lascia veramente perplessi e sgomenti è l'assoluta certezza di essere nel giusto da parte della protagonista, la quale non soltanto non si dichiara colpevole, ma anzi fa di tutto per dimostrare i suoi buoni intenti, evitando così, a sua detta, situazioni peggiori:

[...] это произошло потому, что детей было трое, мужик помер, начинался голод, надо было становиться на работу, а куда грудного трехмесячного, с ним не поработаешь, а без работы всем погибать. Выбора не было, говорит сама себе Тамара. [...] Вот она и выбрала девочек. И мне погибать с голоду, если я вам все отдам. Голод, голод, нет выбора и не было.⁹⁷

[...] è successo perché i figli erano tre, poi capita che ti muore il marito, inizia la fame, e sì, bisogna andare al lavoro, ma con quel piccolo di tre mesi da allattare non si può, ma allora senza lavoro si muore, muoiono tutti. "Non c'era scelta", dice Tamara a se stessa. [...] Così scelse le ragazze. "E io a darvi tutto, muoio di fame". La fame...la fame...non c'era e non c'è mai stata nessun'altra scelta.

L'amaro *humor* si evince dal fatto che Zina parla di fronte alla figlia Tamara, una sorta di suo alter-ego in termini di amoralità, violenza e attitudine ad uccidere; lo definiamo qui un sordo dialogo tra due assassine, il cui vincolo di sangue non soltanto si manifesta con la parentela ma anche, paurosamente, con quello che entrambe hanno fatto versare alle loro vittime. Il lascito di questa spietata realtà è proprio nella perpetuazione della violenza, che passa geneticamente di generazione in generazione, sembra volerci suggerire la scrittrice. Concludiamo con un'annotazione: la ripetizione quasi ossessiva nelle poche righe conclusive della parola "golod", è chiaramente connessa alla critica che la Petruševskaja sostiene contro le indicibili sofferenze patite dal popolo russo durante il secondo conflitto

⁹⁷ http://velib.com/read_book/petrushevskaja_ljudmila_stefanovna/rasskazy_3/vybor_ziny/

mondiale, ma anche, a più riprese, nei periodi di terribili carestie (quella avvenuta tra il 1921 e il 1923, e successivamente quella nascosta dal regime staliniano avvenuta all'inizio degli anni '30 con la collettivizzazione forzata delle terre e la confisca del grano); i morti furono decine di milioni, ma le stime non sono ancora precise.⁹⁸ Così la parola "golod" sembra tristemente ricordare un altro inquietante termine, che possiede la stessa radice semantica: *Golodomor* (lett. "il causare la morte attraverso la fame") con cui gli ucraini ricordano la carestia che dal 1929 al 1933 causò un vero e proprio genocidio di milioni di persone, recentemente riconosciuto come causa di crudeli azioni politiche e definito ufficialmente crimine contro l'umanità⁹⁹. L'apologia di Zina è dunque in realtà, attraverso la voluta ripetizione semantica di un termine e della sua radice, anche una rievocazione da parte di Ljudmila Petruševskaja di uno dei periodi più tenebrosi e violenti della storia del suo amato popolo. Queste potenti e sconvolgenti parole che la protagonista pronuncia, denunciano pure una violenza che è latente nell'animo e pronta a esplodere all'improvviso, palesando una realtà allucinata in cui le scelte, da parte di queste madri-mostro sono, comunque sempre drammatiche: abbandonare un figlio o farlo morire è certamente mostruoso, ma continuare a tenerlo a casa come ulteriore membro della famiglia, è altrettanto mostruoso perché così tutti ne soffrirebbero, in termini di risorse. Non c'è dunque alcuna soluzione? L'auto-distruzione e la morte che molte donne petruševskiane subiscono, patiscono o scelgono, è forse paradossalmente l'unico sentiero nascosto verso una liberazione dal male e dalla sofferenza che soltanto loro riescono a scorgere e, con coraggio e forza, iniziare a percorrere.

Dopo *Vybor Ziny*, il secondo esemplare racconto scelto per la coppia narrativa legata al tema della "violenza", si intitola *Medeja*, ed è datato 1989 ma come abbiamo indicato nell'introduzione della sezione, fu pubblicato un anno dopo, senza la sottotitolazione di "requiem". Compare ancora una volta un chiaro riferimento al mondo della mitologia greca, modellato però secondo i dettami petruševskiani della realtà tardo sovietica del XX

⁹⁸ D. R. Marples, *Heroes and Villains: Creating National History in Contemporary Ukraine*, 2007, Central European University Press, p.50

⁹⁹ Si veda il testo della risoluzione dell'Assemblea Parlamentare dell'Unione Europea del 28 aprile 2010: <http://assembly.coe.int/nw/xml/XRef/Xref-XML2HTML-en.asp?fileid=17845&lang=en>

secolo.¹⁰⁰ Nello specifico il riferimento è al mito della maga Medea che uccide i due figli Mermero e Fere avuti dal marito Giasone, dopo che quest'ultimo la lascia per la giovane Glauce.¹⁰¹ Come per l'antico mito, reso immortale da autori come Euripide e Ovidio¹⁰², così per questo racconto la protagonista è la medesima: una madre assassina, un *monstrum*. L'*incipit* si compone di una paurosa ma brevissima frase¹⁰³ che da un lato pone l'accento sul tema della violenza, dall'altro però viene fatta seguire da una serie di descrizioni di eventi di minor peso, che non solo non fanno distogliere l'attenzione, ma anzi accrescono l'inquietudine e il forte senso di attesa in chi legge, che vuole assolutamente capire a quali esiti tenderà la vicenda:

Страшно рассказывать эту историю, а началась она с того, что я поймала такси. То-се, пожаловалась, [...] заказанное такси не явилось [...] бабушка семидесяти трех лет опоздала на поезд, [...] дети поехали в Москву [...] все разминулись, ушел целый день и много денег.
- Самое жуткое - это что бабушка переволновалась.
- Не самое жуткое,- ответил таксист.[...] (Petruševskaja 1996 ed. AST tom 2: 41-42)

È terribile raccontare questa storia, cominciata nel momento in cui presi un taxi. Mi stavo lamentando, [...] l'auto prenotata non era venuta, [...] la nonna settantatreenne aveva perso il treno [...] i ragazzi erano andati a Mosca [...] insomma non si erano trovati: un'intera giornata e molti soldi persi. [...]
- La cosa più tremenda è che la nonna si è agitata molto.
- Non è la cosa più tremenda – rispose il tassista.[...] (Petruševskaja 1998: 81)

Inizia a questo punto un lungo e strano agone verbale (riteniamo come anch'esso sia un riferimento agli agoni poetici dell'antica Grecia) tra il tassista moscovita e la protagonista; entrambi hanno una storia di raccontare, entrambi forse hanno pure il bisogno di sfogarsi, ma il continuo botta e risposta è generato, se così si può dire, dalla morbosa e quasi ferina volontà di capire quale tra le due vicende sia la più terribile. La passeggera del taxi narra

¹⁰⁰ Si sottolinea come anche Ljudmila Ulickaja (1943), una delle più importanti e note esponenti della letteratura femminile russa contemporanea nonché talentuosa artista del *byt* femminile, abbia scritto un romanzo intitolato *Medea e i suoi figli (Medeja i eë deti)*, in cui, seppur senza il crudo, esasperato e violento realismo della Petruševskaja, osserva i suoi personaggi attraverso un apparente punto di vista neutrale, dedicandosi alle minuziose descrizioni delle loro relazioni e della loro vita.

¹⁰¹ Euripide, *Medea*, introduzione e traduzione di Maria Grazia Ciani, commento di Davide Susanetti, 1997, Venezia, Marsilio.

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ La frase in questione è: "Страшно рассказывать эту историю" (*Sobranie sočinenij*, p.41): "È terribile raccontare questa storia" (Petruševskaja 1998: 81)

di un'amica di una sua conoscente che perde in poco tempo, e in modo tragico, marito, figli e libertà. L'andamento narrativo di questa *narratio* all'interno del racconto è di chiara impronta dostoevskiana, non fosse altro per ambientazione e tematica, ma come sempre nella narrativa petruševskiana, l'empatia e la pietà non sono particolarmente profonde:

[...] она поехала с двумя детьми к свекрови в Сибирь. Зима, морозы, младший мальчик годовалый заболел пневмонией, больницы нет, она его повезла на станцию, сели в поезд, там он по дороге умер. Привезла мертвого мальчика и живую девочку пяти лет. Муж встречал на вокзале, увидел такое дело, избил жену, сломал челюсть, попал в тюрьму на четыре года. Она осталась одна с девочкой, сама не работала. Стала подрабатывать в газете, [...] Дочка упиралась. Она ее волокла и уже в вестибюле редакции дала девочке пощечину и попала по носу. У девочки пошла кровь. Вахтерша вызвала милицию. Девочку отобрали и лишили мать родительских прав. Все. На суде объявили ее психически ненормальной и недееспособной. Все. (Petruševskaja 1996 ed. AST tom 2: 42-43)

[...] era andata con i due figli dalla suocera in Siberia. Inverno, gelo, il bambino di un anno si ammalò di polmonite, non c'era ospedale, lei lo portò alla stazione, salirono sul treno, lungo la strada morì. Riportò a casa il figlio morto e la bambina viva di cinque anni. Il marito andò a prenderli in stazione, vide cos'era accaduto, picchiò la moglie, le spaccò la mascella, finì in prigione per quattro anni. Lei rimase sola con la bambina, senza lavoro. Cominciò a collaborare con un quotidiano [...] La bambina faceva i capricci, lei la trascinò di peso e nel vestibolo le diede uno schiaffo colpendola al naso. Cominciò ad uscirle il sangue. La sorvegliante chiamò la polizia. [...] Alla madre tolsero la figlia ed anche la patria potestà. Punto e basta. Al processo la accusarono di non essere psichicamente normale e di essere incapace. Punto e basta. (Petruševskaja 1998: 82)

Una caratteristica della narrativa petruševskiana, come abbiamo già potuto analizzare nei *Canti degli slavi orientali*, in *Svoj krug* o nei racconti di *Amore immortale*, è quella di mescolare non soltanto più generi, ma anche registri linguistici e vicende narrate; quest'ultime assumono così la forma di narrazioni a scatole cinesi, inscritte una nell'altra ma tutte necessarie allo sviluppo e alla comprensione del flusso del testo principale. Questa vicenda intrisa di solitudine e violenza (la piccola storia della protagonista, se sviluppata un po' di più, potrebbe considerarsi un vero e proprio plot per un racconto petruševskiano a sé stante, e forse la scrittrice vuole giocare alle scatole cinesi con il lettore) è iscritta tra due riflessioni della donna sul tassista; nella prima lo vede come un lavoratore fiacco, simile ad un omosessuale (vedremo invece che la sua indole è ben

diversa), nella seconda paragona lo sguardo dell'uomo a quello di un sordido depravato che lei incontrò una volta in treno¹⁰⁴, elementi che denotano la base di un'inquietante e centrale *pošlost'* su cui poggia tale racconto, pur con alti riferimenti alla letteratura classica antica. Il lettore si domanda, a questo punto, quale sia la storia del guidatore; e il mistero cresce, fino al primo drammatico *climax* narrativo.

- Это ничего. Это ничего,- сказал он в ответ.- Я не сплю уже месяц.

- Самое лучшее лекарство - валерьянка,- сказала я ему, [...]

- Не помогает,- откликнулся он, [...] - Не сплю.

Он сказал:

- А я вот мучаюсь виной. Я виноват.

Я как-то глухо промолчала, переваривая это сообщение.

Он сказал следующее:

- У меня умерла дочь четырнадцати лет.

Так. (Petruševskaja 1996 ed. AST tom 2: 43-44)

- Non è niente. Non è niente – mi rispose . Io non dormo da un mese.

[...]

- La miglior medicina è la valeriana – gli dissi [...]

- Non serve, [...] non dormo.

Lui disse:

- Io, invece, mi tormento per una colpa, sono colpevole.

Tacqui, apprendendo questa comunicazione.

Disse quanto segue:

- Mi è morta una figlia di quattordici anni.

Ecco. (Petruševskaja 1998: 83)

Comprendiamo dunque il motivo dello stress del tassista, e l'elemento della morte della figlioletta fa assumere un'aria già più chiara (ma ugualmente paurosa) alla prima frase iniziale del racconto. La passeggera, forse per cercare di consolare maldestramente il tassista, gli racconta un'altra vicenda capitata a un conoscente che si può a buon diritto

¹⁰⁴ Riportiamo in nota questo breve passo carico di squallore:

Так однажды смотрел в мою сторону эксгибиционист в пустом вагоне ночной электрички (...) а он сидит и смотрит на меня, как бы гордясь, утомленно и выразительно, а в руках держит свое богатство. Ужас охватил меня. (Petruševskaja 1996 ed. AST tom 2: 44)

(...) Una volta mi aveva guardato così un esibizionista, nel vagone vuoto di un treno notturno. (...) lui stava seduto e mi guardava, come fiero, languido ed espressivo, e in mano teneva la sua ricchezza. Fui presa dal terrore. (Petruševskaja 1998: 83)

considerare come un secondo esempio di “narrazione nella narrazione”, o ulteriore base per un possibile racconto petruševskiano:

- У меня есть знакомый, у него сын повесился, двенадцати лет. Позвонил ребятам: приходите, я вешаюсь,- а они не пришли. Он и повис. Мать пришла потом. Она не могла плакать. И отец не мог. (Petruševskaja 1996 ed. AST tom 2: 44)

- Ho un conoscente il cui figlio si impiccò a dodici anni. Telefonò agli amici: venite, mi impicco – e loro non andarono. E lui si impiccò. La madre arrivò poco dopo. Non riusciva a piangere, e nemmeno il padre. (Petruševskaja 1998: 84)

In queste poche righe inoltre vediamo come ci sia un marcato legame con un racconto già citato (*V sem' utra* di Svetlana Vasilenko) che andremo poi ad analizzare in modo più approfondito nel capitolo seguente. A questo punto ha inizio uno sconcertante dialogo con la protagonista che cerca di portare consolazione con frasi fatte, banali, che non fanno che accrescere l'afflizione; il tassista che invece, avendo vissuto in prima persona il dramma della morte della figlia, non riesce neppure più a piangere e ripete in modo ossessivo la frase: “Sono colpevole”; si sviluppa dunque una sorta di legame ambiguo tra i due protagonisti, ciascuno dei quali conduce una sorta di narrazione binaria: ogni frase apporta una parte di spiegazione maggiore della vicenda che a loro interessa esprimere, ma l'elemento dialogico dello scambio di battute non si concretizza mai a pieno; non è mai un botta e risposta vero e proprio, quando una sorta di confessioni che corrono parallele senza incrociarsi in modo definitivo. Ciascuno parla della propria vita e del proprio vissuto, accrescendo il senso di attesa nel lettore che si aspetta in modo naturale di vedere a dove porteranno queste battute così slegate tra di loro. La critica ha notato come:

As Petrushevskaja shows us a piece of urban history, as a sluchai, based on a recounting of a tale “which appened to someone else”, then moves into a skazka genre, she shows us a narrator desperate for a communal strategy or genre form which would enable her not to have to hear the story directly, to come into too close an intimacy with this man whose body, ironically, she has been considering in her thoughts in such an intimate way. (Dalton-Brown 2000: 79)

Man mano che il tassista cerca di sfogarsi con la passeggera circa la sorte della figlia quattordicenne, intervalla per ben sette volte, la frase “*Ja vinovat.*”¹⁰⁵ Tale ripetizione ci sembra un voluto riferimento letterario che Ljudmila Petruševskaja fa, da un lato alla psicologia dei personaggi nei romanzi dostoevskiani (sebbene nelle sue opere prevalga meno *pathos* e meno messianismo rispetto allo scrittore dell’ottocento), dall’altro – quasi in forma di risposta - al titolo di una delle opere letterarie più importanti di uno dei maggiori pensatori russi: il *Kto vinovat?* (Chi è colpevole?) di Aleksandr Herzen (1812-1870), pubblicato per la prima volta sulle “*Otečestvennye zapiski*”, “*Note patrie*”, (1845-1846). Interessante è notare come, seguendo anche la vicenda del romanzo di Herzen, il tassista moscovita assuma i tratti del “cattivo” e ricco possidente Vladimir Beltov, che inizia una relazione illecita con Ljubov’ Kruciferskaja, fino ad allora moglie felice di Dmitrij, per poi andarsene in Europa lasciando una famiglia totalmente in crisi e disgregata. Se Herzen con la sua opera voleva da un lato criticare la classe possidente russa, retrograda e immobile, e dall’altro presentare una figura di *lišnij celovek*¹⁰⁶ (Beltov), ponendo come titolo una delle capitali domande di tutto il pensiero russo, la Petruševskaja invece tende a giocare con il lettore alternando le narrazioni dei due protagonisti, per condurli fino al secondo (e veramente orrido e violento) *climax* narrativo del racconto. Un punto in comune tra le due opere, oltre alla corrispondenza poc’anzi indicata circa la domanda ossessiva, esiste: possiamo considerarle entrambe come le narrazioni di un matrimonio fallito: infatti il tassista rivela alla protagonista come si sia preso molte libertà rispetto ai doveri coniugali, arrivando a tradire ripetutamente la moglie, comportandosi *de facto* come Beltov. Dopo un susseguirsi di autocommiserazioni e tentativi di pentimenti, l’uomo pronuncia una frase piuttosto inquietante, seguita da due spiegazioni terrificanti, che da un lato insinua in modo potente il tema della violenza all’interno del racconto, e dall’altro presenta l’allucinante risultato delle sue scappatelle, in un contesto familiare già minato da degrado, incertezza professionale e ristrettezze economiche:

¹⁰⁵ Letteralmente: “lo sono colpevole”

¹⁰⁶ Letteralmente: “uomo superfluo”, figura piuttosto tipica di una certa letteratura russa, incapace di inserirsi nell’apparato delle norme e delle convenzioni sociali.

- Ведь вы знаете, мою дочку зверски убили.

[...]

- Они так сидели обе и шили мирно за пять дней до смерти. Я виноват, [...]

Пауза.

- Вы знаете,- сказал он,- это моя жена убила дочь. Она сидит в тюрьме, в Бутырках. Там есть отделение для сумасшедших.

Пауза. (Petruševskaja 1996 ed. AST tom 2: 46-47)

- Sa, mia figlia è stata uccisa con ferocia.

[...]

- Stavano sedute e cucivano d'amore e d'accordo cinque giorni prima della morte. Io sono colpevole [...]

Una pausa.

- Sa – disse – è stata mia moglie ad uccidere mia figlia. è nella prigione di Butyrki. C'è un reparto per i pazzi.

Pausa.

- È andata lei alla polizia con un coltello ed una scure insanguinati, dicendo: è morta mia figlia.

(Petruševskaja 1998: 86-87)

La descrizione così cruda del fatto, fino ad ora tenuto nascosto, è ancora più sconcertante e disturbante per il fatto che la madre assassina si presenta con assoluta tranquillità e potremmo dire nonchalance, al commissariato, denunciando il delitto. Descrivendo la situazione della moglie tradita e umiliata e del marito fedifrago ma passivo rispetto alla vita, la critica Novikov nota come:

She sinks into a state of deep depression, but her self-absorbed husband never anticipates disaster. Increasingly, their home is becoming a disquieting place, filled with pain, sickness, and violence. [...] This death as a result of his transgression and criminal negligence in allowing his child to be killed takes a heavy toll on the father. (Novikov 2004: 41)

I tradimenti da parte del marito e il licenziamento dall'istituto di ricerca possono spiegare un tale gesto? Si tratta solo di vendetta? O di incapacità ad amare e ad essere amati? La risposta come sempre nel caso della Petruševskaja non è mai del tutto esplicita e univoca, ma il messaggio che arriva a chi legge è molto forte e chiaro: isolamento, solitudine, violenza sono i vettori con cui la morte giunge anche in questa famiglia, devastando le esistenze di ciascuno: la figlia, perché viene barbaramente uccisa dalla madre; la madre perché viene tradita, umiliata e si ritrova assassina con comportamenti pazzoidi; il marito

tassista perché è rimasto completamente solo e vaga per le vie di Mosca ripetendo in modo ossessivo compulsivo di essere colpevole, ammissione troppo tardiva e tutto sommato patetica di precedenti colpe. Anche in quest'occasione la scrittrice non perde l'occasione per minare il mito sovietico della famiglia perfetta, presentandoci invece disgregazione, distruzione, annientamento. La madre assassina non viene mai chiamata per nome, viene soltanto nominata nel titolo in paragone alla maga greca che si vendica di Giasone; l'ultima frase del racconto, che non si sa se attribuire alla passeggera, o alla voce petruševskiana o ancora al flusso di coscienza del tassista (e questa ambiguità di dialogo – non dialogo – resoconto, è altamente voluta, l'abbiamo già indicato attribuendogli l'aggettivo "binario" e dunque non coincidente) non è, come ci si aspetterebbe da un requiem, sulla povera ragazza, bensì sulla madre e ciò accentua ancora di più l'elemento di brutalità e di violenza di tale vicenda narrata, con una schiettezza sconcertante che sembra voler imporre a chi legge la realtà dei fatti così com'è, né più né meno, né spazio per i rimorsi né per le lacrime: Сидит одна в безумии в тюрьме, ожидая казни. (Petruševskaja 1996 ed. AST tom 2: 48), Sta da sola in carcere, con la sua pazzia, attendendo l'esecuzione (Petruševskaja 1996 ed. AST tom 2: 88). L'omicidio della figlia sembra non aver affatto portato la madre ad una redenzione; ecco che dunque l'elemento violento della morte, qui rappresentato dall'esecuzione capitale ordinata dal sistema penale sovietico, assume una specifica connotazione catartica: il male provocato verrà espiato solamente attraverso una violenta dipartita. Anche questo requiem petruševskiano si ammanta di violenza e si collega in modo diretto a *Vybor Ziny*; qui la maternità è descritta come un qualcosa di tutt'altro che semplice (come il *byt* vissuto), se vissuta in un contesto di solitudine e umiliazione, può portare a scelte crudeli o a gesti feroci. Concludiamo l'analisi di questo racconto ponendo un quesito che è sorto leggendo più volte il racconto; è forse possibile che dietro il parlare confuso ed interrotto del tassista, dietro alle continue ed ossessive espressioni nelle quali si dichiara colpevole per quanto accaduto, dietro al suo essere così sconvolto per la perdita della figliuola da risultare quasi amorfo e catatonico, si celi in realtà anche un ulteriore elemento di *pošlost'*, che qui identifichiamo con un rapporto di tipo incestuoso con la figlia, e per il quale la moglie,

avendo fiutato qualcosa, si sia vendicata, impazzita dal dolore? E' una tesi un po' provocatoria, lo riconosciamo, ma a supporto di quanto appena espresso ci sono tre frasi molto ambigue che potrebbero far capire come questo rapporto così speciale tra padre e figlia fosse magari non soltanto a livello caratteriale ma anche esteso alla sfera intima della sessualità, con l'incesto quale epifania estrema di una delle tante scappatelle del tassista; non va dimenticato poi, che nel mito greco cui si rifà la Petruševskaja, Giasone abbandona Medea per unirsi ad una giovanissima Glauce (uccisa poi da Medea), figlia di Creonte il re di Corinto; si noti come, nonostante il mito di Medea sia principalmente legato alla vendetta, l'inquietante elemento della tenera età sia presente in entrambe le narrazioni. Così l'ambiguità nel racconto è voluta, e il dubbio permane: il tassista resta non solo un personaggio vago e misterioso, ma anche un uomo con un possibile lato nero di perversione erotica nascosta. La citazione dei passi "incriminati" che segue fa riferimento ad alcuni indicatori testuali quali la ripetizione di formule quali "essere necessaria", "avere bisogno di..." legati alla figlia del tassista; questi ultimi, legati ai continui puntini di sospensione in cui il guidatore nomina se stesso insieme alla giovane, sembrano costruire una sorta di monologo di non-detti, di sottointesi. Non è semplice vergogna o afflizione, anzi, questo particolare lessico e le sospensioni denotano che il tassista vuole mantenere nascosto qualcosa di più oscuro:

- Да, я раньше смотрел на чужих детей [...] Знаю, что они мне не нужны. Мне нужна она. Она была мне не просто дочерью, а другом.

[...]

- Я от нее отдалился последний год. Совсем не любил, только дочку.

[...]

- Дочка-то была ближе как раз ко мне. [...] Так как-то... Мы с дочкой... Не думали ни о чем... Я много себе позволял, вот что. Я виноват. (Petruševskaja 1996 ed. AST tom 2: 46-48)

- Prima guardavo i figli degli altri, [...] so che non ho bisogno di loro. Mi serve lei. Per me non era solo una figlia, ma un'amica.

- [...] Quest'ultimo anno mi ero allontanato da lei. Non le volevo affatto bene, amavo soltanto mia figlia.

- Mia figlia mi era più vicina. [...] Così...Io e mia figlia... Non pensavamo a nulla. Io mi prendevo molte libertà. Io sono colpevole. (Petruševskaja 1998: 86-88)

Troviamo dunque un collegamento con la bramosia di Giasone per un corpo giovane accanto, rispetto all'ormai matura Medea. Il libertinaggio del tassista forse ha superato anche l'ultima soglia, scadendo nella perversione e nella forma malata dell'amore incestuoso. Alla fine dell'indagine sui *Requiem*, riteniamo di aver sufficientemente espresso come Ljudmila Petruševskaja rappresenti non soltanto la martoriata società russa nel secolo forse più complesso e duro, il XX, appunto, ma anche quella parte femminile di popolazione che, a causa di tutti i patimenti e i soprusi vissuti, da elemento vivifico e salvifico, è diventato oramai soltanto un microcosmo di animi squassati (capaci di trovare l'affetto soltanto in situazioni estreme o con animali) e distruttori o senza pietà, (arrivando ad uccidere i propri figli); paradossalmente le protagoniste di questi racconti sono molto più vicine all'idea e all'immagine della morte rispetto a chi subisce le loro azioni. Sono loro, le vere figlie morte di una terra che ha assunto connotazioni di assassina attraverso le guerre, le carestie, la dittatura staliniana, la violenza; i *Requiem* petruševskiani si possono dunque leggere con trasporto e sgomento, quali lapidarie e spietate denunce sociali, ma anche soprattutto, quali commosse invocazioni funebri per le protagoniste e per la loro, a sua volta, genitrice: la madre Russia. Orfane, sole, maltrattate, violentate, fino a diventare crudeli, non sono così soltanto le povere rappresentanti dell'atavica *ruskost'* (russità), ma anche l'ancestrale *počva* (suolo natio) nella quale esse sono nate e dalla quale esse discendono. Un doppio pianto è quello narrato dalla scrittrice, a chi legge resta invece soltanto un amaro silenzio: non si accettano né questa realtà né questi orrori ma, contemporaneamente, li si vuole scoprire, sondare e proporre, vivendo così una minima parte delle paure e degli incubi che la Petruševskaja riporta sul suo popolo e sulla sua amata terra.

5.5 *Il mio tempo è la notte*: la solitudine femminile russa.

Ci apprestiamo ora ad analizzare un romanzo breve che a ben diritto è stato considerato come forse l'opera in prosa più celebre (Goscilo 2003: 226) di Ljudmila Petruševskaja: la *povest' Vremja – noč'. Zapiski na krae stola*. (*Il mio tempo è la notte. Appunti al margine del tavolo*.) Non solo consideriamo tale pubblicazione come la più intensa narrazione della scrittrice, ma anche come una pietra miliare per comprendere come i due temi della nostra indagine siano onnipresenti nella produzione petruševskiana.

L'opera è stata pubblicata per la prima volta nel 1992 sulla rivista liberale "Novyj Mir", in un momento storico nel quale, avendo come capo redattore lo scrittore Sergej Zalygin (1913-2000), essa non solo iniziò a criticare più apertamente l'operato dell'ex potere sovietico, ma anche a pubblicare autori un tempo vietati quali George Orwell, Josif Brodskij o Vladimir Nabokov, seguendo quella linea vicina alla dissidenza e al liberalismo iniziata già nel 1962 con la pubblicazione di *Odin den' Ivana Denisoviča* (*Una giornata di Ivan Denisovič*) di Aleksandr Solženicyn. Da un punto di vista strutturale, possiamo considerare *Vremja – noč'* come un esempio di *povest'*, ma per l'andamento narrativo in forma di diario e per i contenuti trattati essa potrebbe anche rappresentare una forma lunga di monologo; ciò supporta quanto sottolineato già in precedenza, ossia il voluto gioco di mescolanza di generi attuato dalla scrittrice. Circa le caratteristiche stilistiche di questo diario, la critica ha evidenziato l'importanza della figura della protagonista:

[...] рассказ ведется от лица главного персонажа, Анны Андриановны, и точка зрения повествователя здесь формально не выражается. Благодаря повествованию от первого лица, коммуникативная ситуация (в отличие от условности традиционного нарратива от третьего лица) характеризуется усиленной непосредственностью и спонтанностью: точка зрения героини имеет здесь абсолютную повествовательную власть, определяемую югославской слависткой Б. Вичентич «вербальной тиранией»¹⁰⁷

[...] il racconto è in prima persona, condotto dalla protagonista Anna Andrianovna, e il punto di vista del narratore non è formalmente espresso. Grazie alla prima persona, la situazione comunicativa (a differenza dalla convenzione della letteratura in terza persona), si caratterizza

¹⁰⁷ Si veda l'articolo di T. Markova intitolato *Stilevyje tendencii v proze konca XX veka: specifika rečevych form*, in "Izvestija Ural'skogo Gosudarstvennogo Universiteta, Serija 1: problemy obrazovanija, nauki i kul'tury", 2003, p. 95.

per una maggiore immediatezza e spontaneità: il punto di vista della protagonista qui possiede un potere narrativo totale, assoluto, definito dallo slavista jugoslavo B. Vičentič come “tirannia verbale”

Possiamo definire questo testo come una triste storia di tre donne: la voce narrante Anna Andrianovna (che si definisce *poët* al maschile) e cerca punti in comune con la celebre Anna Achmatova; sua figlia Alëna, la quale genera figli ognuno da un padre diverso; Serafima Golubëva o Sima, nonna di Alëna e madre di Anna, che nella vecchiaia viene colpita da schizofrenia. Gabriella Elina Imposti ci propone i richiami intertestuali e letterari dichiarati dalla narratrice:

Nel dichiararsi “poeta” [*poët*] e non “poetessa” si appella all’esempio di Marina Cvetaeva e Anna Achamatova, con quest’ultima l’accomuna addirittura una certa assonanza del patronimico: Anna Andrianovna e Anna Andreevna. Cita poi più volte il romanzo di Tolstoj *Anna Karenina*. Cos’hanno in comune queste donne tra di loro? (...) il rapporto speciale con il figlio maschio. Marina con l’ultimo genito, che ama con abnegazione e vizia fino all’impossibile e che la spingerà a ritornare in Unione Sovietica per incontrarvi il proprio tragico destino. Anche Anna Achmatova ha un figlio che viene rinchiuso in lager (destino che toccherà anche al figlio della Cvetaeva); Anna Karenina infine è separata a forza dal figlio (...) Anna Andrianovna ha anch’essa un figlio, recluso in prigione per le sanguinose conseguenze di una rissa (...) È il figlio Andrej il vero oggetto del suo amore più appassionato, ma la sorte li ha resi estranei, nemici; il posto del figlio è preso dal nipotino, al quale la nonna si sacrifica con ancor maggior abnegazione ed evidente e perversa confusione di ruoli. Il figlio-nipote diventa una sorta di idolo (...) L’amore materno non può che avere caratteri estremi, da tragedia (...) (Imposti 2008: 87-88)

Riassumere l’opera in modo sintetico e chiaro è difficile, tuttavia queste tre generazioni compongono il nucleo principale attorno al quale orbitano anche altri personaggi che, seppur non primari, risultano importanti nel corso della narrazione: Andrej, figlio di Anna, inguaribile scavezzacollo dedito alla delinquenza e a continui espedienti, che utilizza nel senso letterale la madre soltanto per il cibo e per il denaro; Tima, figlioletto di Alëna, a cui però bada quasi sempre Anna. La vicenda è raccontata in forma di diario da parte di Anna, che descrive la graduale perdita di contatti con tutti i membri della sua famiglia, ma non solo; se all’inizio si può ritenere come una sorta di distorta cronaca di famiglia, man mano che si segue il filo narrativo comprendiamo che Anna Andrianovna,

con il suo solipsistico orgoglio di essere una grande poetessa, descrive in realtà principalmente la sua triste vita, e come i parenti si rapportano e si distanziano da lei. La critica ha tentato di riassumere la vicenda così come segue:

It is a story of three generations of women: The mother Anna, daughter Aliona, and grandmother Sima. The main protagonist and narrator, Anna Andrianovna, writes notes about her and her family's life at night at the kitchen table. She also reads her daughter's diary of her sexual liaisons. The 'events' related in the text concentrate solely on the private, domestic lives of these women.¹⁰⁸

Una vita sovietica trascorsa in un miserrimo appartamento in coabitazione di due stanze, più volte reclamato egoisticamente dai disgraziati figli di Anna: Andrej per le sue mire arrivate da delinquente, Alëna per dare un tetto ai figli che di volta in volta partorisce dopo relazioni vuote e disastrose con uomini quasi sempre sposati (la solitudine dei rapporti umani è piuttosto centrale in questa vicenda). La critica ha notato come in questa narrazione convivano due elementi ossimorici:

[...] uniti in modo misterioso ed insondabile sia l'amore materno sia la "sete di distruzione"¹⁰⁹

Vremja – noč' è un'opera capitale nella quale troviamo tutta una serie di elementi della narrativa petruševskiana: solitudine, violenza, malattia, pazzia, sofferenza, vecchiaia e morte. Poiché la nostra indagine si sviluppa sui primi due termini citati, e vista la complessità del testo, citeremo qui di seguito alcune categorie e parole-chiave, al fine di comprendere al meglio i nodi narrativi centrali, la presenza dei due temi studiati, fino alle tematiche più scabrose.

La prima categoria è quella dello spazio/tempo; se a livello cronologico il filo narrativo appare tutto sommato piuttosto incerto, con una vaga collocazione temporale nella seconda metà del XX secolo, con l'espedito letterario del manoscritto consegnato da

¹⁰⁸ M. Rytönen, *Memorable Fiction: Evoking Emotions and Family Bonds in Post-Soviet Russian Women's Writing*, *Argument*, vol.2, 2012, p.65

¹⁰⁹ *Russkaja literatura XX veka. Prozaiki, poeti, dramaturgi. Biobibliografičeskij slovar' v 3 tomach*. Tom 3, izd : OLMA-PRESS Invest, 2005. Ljudmila Petruševskaja, p. 58, avtor : N. Kjakšto.

Alëna alla Petruševskaja dopo la morte di Anna Andrianovna, pubblico e privato si incontrano e si mescolano in modo continuo; la critica ha notato come:

Underlining this ironically “public” and private nature of the narrative lies in the fact that it is defined as a “manuscript”. Whether intended for publication or not is unknown, a nice ambiguity, but as Anna is a professional writer, presumably the balance of the argument might be on the side of its inherent “public” nature. [...] The fact that Alena has presumably read it underlines the basic tragedy of story-telling as a means of communication; had Anna communicated with her daughter while alive, the text would presumably not have had to be written.(Dalton-Brown 2000: 65)

La Petruševskaja gioca con il fatto che l’incomunicabilità tra Anna e Alëna (un altro rapporto madre-figlia alquanto complicato) si ripercuote sul manoscritto, che non solo viene letto da Alëna ma anzi, contiene al suo interno alcuni stralci narrativi dei diari di Alëna stessa, raccolti dalla madre Anna. Due narrazioni unite ma separate allo stesso tempo; una comunicabilità non totale, è sempre presente una sorta di demarcazione, di soglia, di frattura, proprio come nei rapporti tra le due protagoniste della vicenda. Il titolo scelto originariamente da Anna per la sua opera intima e privata era, come già indicato, *Zapiski na krae stola*; la scelta di queste parole infonde in chi legge un’immagine ben precisa di una donna sola e maltrattata, che trova requie da una vita infausta soltanto trascrivendo memorie seduta in un cantuccio del tavolo della cucina. Ed è questa particolarissima posizione, che incanta e sconcerta al tempo stesso: Anna Andrianovna non scrive al centro del tavolo, non dispone di tutta la superficie lignea; sta quasi rannicchiata e poggia i propri fogli sul margine; è proprio lì, su un punto scomodo che, paradossalmente, ella riesce in qualche modo a riconciliarsi con il mondo e con la vita. Lo spazio piatto e vuoto del tavolo è quasi l’immagine dell’esistenza turpe condotta dai protagonisti della vicenda; possiede valore soltanto, il margine, l’angolo stretto, una sorta di strambo trono su cui poggiano le parole, la penna e le pagine di Anna. Una specie di cantuccio da cui osservare sé stessa e gli eventi della propria famiglia ma tutt’altro che privilegiato e snobistico; esso lo andiamo a definire in questa sede, e per la prima volta secondo lo stato attuale degli studi, come il salvifico afelio dell’animo russo femminile rispetto al centro, rappresentato non dal sole ma piuttosto dall’ombra di una condizione di sofferenza e solitudine. Ancora

una volta, con richiami orientaleggianti, la lontananza e la mancanza nella narrativa petruševskiana portano con sé un senso di pienezza e di importanza. Soltanto dal punto più periferico si può cercare di sopportare e di narrare i patimenti; solamente da questo estremo e microscopico rifugio senza pareti si possono elencare le delusioni e le sofferenze della dura vita russa. Anche la critica ha notato come:

[...] and the reader immediately realises that this is a modern-day Dostoevskian tale, a set of notes not from the underground, but from the “table edge”, from the domestic wilderness. The void has already been created, the darkness of obscurity, death, and anonymity set out in the title, which becomes not merely a statement of the time during which Anna writes her memories, but an existential definition of life, wherein the time is always night. This is a voice written from that darkness, a plea, a cry [...] (Dalton-Brown 2000: 65)

Se dunque l’uomo dostoevskiano viveva e scriveva le sue memorie nel sottosuolo, con un chiaro riferimento all’oltretomba e alla morte, la donna petruševskiana riesce ad essere sé stessa e a narrare soltanto dal bordo del tavolo. Sono entrambi due luoghi estremi e volutamente anticonvenzionali, dove denuncia sociale e oppressione emergono chiari e violenti, molto più che non i protagonisti, che restano nel cono d’ombra. Ci sembra che lo *spatium* di Anna Andrianovna sia ancora più tetro e carico di solitudine di quello dostoevskiano a causa del tempo che aleggia sulla sua attività scrittorica: la notte. Anna è una donna che non soltanto trova la quiete sullo spigolo di un tavolo, ma soltanto di notte. Comunicazione impossibile e tetro destino sono elementi presenti nelle esistenze delle protagoniste dell’opera; Gabriella Elina Imposti ci viene in aiuto sottolineando un importante elemento che la Petruševskaja adotta per descrivere il mancato dialogo tra le protagoniste:

(...) in *Vremja Noč’* (...) viene introdotto il diario di Alena e la madre-poeta scrive addirittura un brano di “prosa”, cercando di continuare il diario della figlia per vedere sé stessa attraverso i suoi occhi, un tentativo questo di lasciare spazio narrativo all’altro che si perde sullo sfondo della propria sconnessa narrazione, che prenderà via via sempre più l’andamento disordinato di un “flusso di coscienza”. Il diario di Alena si apre, invariabilmente, con una negazione del principio della comunicazione. (Imposti 2008: 88-89)

Come nei *Canti degli Slavi orientali*, le ombre e le tenebre schiacciano la luce; il buio è centrale, l'oscurità permette di scrivere, di sfogarsi sulla carta, la notte è quel mantello che fornisce un senso alla vita della protagonista ma anche che, paradossalmente, la avvicina alla morte, e all'abisso di vuoto e solitudine: lo *humor* nero petruševskiano raggiunge qui uno dei suoi più alti vertici. Sul tema del tempo notturno e dell'approssimarsi della morte torneremo alla fine della nostra analisi.

Un'altra categoria chiave che spiega il complesso sistema di sentimenti all'interno di quest'opera è l'amore; riguardo la patetica e squallida situazione dei sentimenti in questa scandalosa *povest'*, citiamo un passo critico che ci sembra non soltanto esplicativo ma anche esaustivo per le dinamiche narrate:

[...] all characters appear to operate either as exploiters or exploited. [...] Petrushevskaja focuses on the idea of survival, exploring it through the history of a family, a set of people theoretically inclined towards mutual, rather than individual survival. But her son Andrei turns up to see her only to "claim his share", Alena comes near her mother merely to argue about her right to the money she receives for Tima's care and to accuse her mother of loving Andrei more than her. Anna's relationship with her own mother, Sima, is perhaps motivated by need of Sima's pension. Petrushevskaja reduces the tale to the level of beasts competing for the three basic needs – food, sex, and shelter. (Dalton- Brown 2000: 67)

Il quadro che compare è di un profondo degrado morale che annichilisce ed annienta ogni tipo di sentimento positivo, presentando tutti addirittura come fiere selvagge, dedite soltanto all'accoppiamento continuo e casuale, al procacciarsi il cibo, al cercarsi riparo; uno dei tratti di maggior spessore di questo racconto riteniamo sia proprio questo: le stanze dalle mura sbrecciate del misero e minuscolo appartamento sovietico diventano una sorta di immensa ed esotica savana nella quale vi è una continua lotta per la sopravvivenza, dove vincitori e vinti cambiano faccia di volta in volta; ciò che resta è soltanto un senso amaro di disperazione, descritto da Anna Andrianovna e riportato, secondo il gioco del manoscritto recuperato, dalla Petruševskaja. Citiamo a questo punto due passi del racconto che riteniamo centrali per la nostra indagine; il lettore troverà in poche righe scritte da Anna, tutti i principali temi che a noi interessano, che permettono di dare una

precisa idea dell'animo dei figli della protagonista e di gettare una luce su tale opera quale *focus* imprescindibile della narrativa petruševskiana:

И Андрей ко мне приходит, требует свое. [...] Требуется на что? На что, спрашиваю, ты тянешь у матери, отрываешь от бабушки Симы и малышки? На что, на что, отвечает, давай я сдам мою комнату и буду иметь без тебя столько то рублей. Каку твою комнату, изумляюсь я в который раз, каку твою, мы прописаны: баба Сима, я, Алена с двумя детьми и только лишь потом ты, плюс ты живешь у жены. Тебе тут полагается пять метров. Он точно считает вслух: раз комната пятнадцать метров стоит столько то рублей, откуда-то он настаивает именно на этой сумасшедшей цифре, поделить на три, будет такая-то сумма тридцать три копейки. Ну хорошо, соглашается он, за квартиру ты платишь, подели на шесть и отними. Итого ты мне должна ровно миллион рублей в месяц. [...] и дочь в день алиментов возникла на пороге [...] впереди толкает коляску красного цвета (значит, у нас девочка, мельком подумала я), [...] грудастая крикливая тетка, и вопит: «Собирай Тимку, я его забираю к ...ней матери». Тимочка завыл тонким голосом, как кутенок, я стала очень спокойно говорить, что ее следует лишить права на материнство, как же можно так бросить ребенка на старуху и так далее. Эт сестера. Она: «Тимка, едем, совсем у этой стал больной», Тимка перешел на визг, я только усмехаюсь, потом говорю, что она ради полсотни ребенка сдаст в психбольницу, она: это ты мать сдала в психбольницу, а я [...] кивок в сторону Тимки, а Тимка визжит как поросенок, глаза полны слез и не идет ни ко мне, ни к своей «...ней матери», а стоит, качается. Никогда не забуду, как он стоял, еле держась на ногах, малый ребенок, шатаясь от горя. (Petruševskaja 1996 ed. AST tom 1: 316-318)

E Andrej viene da me a prendere la sua parte. [...] Che cosa pretende? Perché, gli dico, vuoi soldi da tua madre, perché li vuoi togliere alla nonna Sima e al piccolino? Noi viviamo in questo appartamento con un regolare permesso di residenza: la nonna Sima, io, Aljona con i due bambini e per ultimo tu, che in più vivi a casa di tua moglie. Qui ti spettano cinque metri. Lui fa il conto preciso a voce alta: se una stanza di quindici metri costa settanta rubli – non si capisce proprio perché insista su questa cifra folle – diviso tre fa ventitré rubli e trentatré copeche. Bene, prosegue condiscendente, tu per l'appartamento paghi venti rubli, dividi per tre e sottrai. E così mi devi esattamente venti rubli al mese. [...] così mia figlia, il giorno in cui avrebbe dovuto ritirare gli alimenti, è comparsa alla porta [...] spingendo davanti a sé una carrozzina rossa (allora abbiamo una bambina, penso per un attimo), [...] una femmina pettoruta e urlante: "Prepara Tima, lo porto con me, con quella puttana della sua mamma...". Timocka ha lanciato un grido sottile e acuto, come un cagnolino, e io ho cominciato a dire, con molta calma, che bisognava privarla dei diritti sul bambino perché lo aveva abbandonato alle cure di una vecchia e così via. Lei: " Timka, andiamo, con lei ti sei ammalato". Timka lancia ancora uno strillo, io mi lascio sfuggire un risolino e poi dico che lei, per cinquanta rubli, finirà col mandare il bambino in un ospedale psichiatrico; lei: "Tu hai mandato tua madre in un ospedale psichiatrico", io: per colpa tua, [...] per colpa tua, e faccio un cenno per indicare Timka, ma Timka guaisce come un maialino, gli occhi pieni di lacrime, non viene da me e non va nemmeno da "quella puttana

della sua mamma", sta in piedi, esita. Non dimenticherò mai come se ne stava lì, reggendosi a malapena sulle gambe, un bambino piccolo che vacilla per la disperazione.¹¹⁰

– Да я, я, – раздраженно.

– Кто это «я»?

– Я, Алена, – отвечает она и что-то еще там такое говорит.

Сегодня же не день ее получки! Ошалела, что ли?

– А что такое? – спрашиваю я в своей полутьме.

– Мама! Мама пришла, – неизвестно чему радуется Тимоша. – Это ты?

– Я, я, – [...] – Открой, сынок.

[...] Рядом я вижу коляску [...]

– У нас денег нет вас принимать тут! Нету!!!

Я хочу захлопнуть дверь. Малыш борется со мной.

Алена [...] разговаривает [...]

– Тимочка, не надо, не старайся, прищемит она тебя!

– Тимочка, давай закроем дверь, – ласково говорю я.

– Нет! Нет! – кричит он.

– Тимочка, – говорит она, – не старайся тут с ней... Она же больная! Ты понимаешь? Она тебя прищемит, сынок, она сумасшедшая! Не надо, отойди.

– Отойди, да! (Это я.)

– Нет!!!

Я плюнула и ушла к себе в комнату [...] они там шуровали [...] объединившись в одну секунду. [...] Мать с тремя детьми. Вот для чего я готовила почву, вот зачем не спала, голодала [...] чтобы Тимоша меня в одну секунду бросил, возненавидел. Как хорошо сыграл. Все на руку матери, чтобы ей доказать преданность! Малая борьба у дверей – и все! Ах предатель, шелковые кудри, шелковые ножки! Так всегда, волк всегда в лес убежит, к матке! (Petruševskaja 1996 ed. AST tom 1: 380-381)

"Sono io, io" nervosamente.

"Io chi?"

"Io, Aljona" risponde [...]

Oggi non è giorno di paga. è impazzita?

"Cosa c'è?" domando, ma ho la mente annebbiata.

"La mamma! è arrivata la mamma" gioisce Timoša, non si sa di cosa. "Sei tu, mamma?"

"Sono io, sono io [...] apri figliolino".

[...] Di fianco a lei vedo la carrozzina [...]

"Non abbiamo i soldi per tenervi qui! Non ce li abbiamo!!!"

Sto per sbattere la porta.

Il piccolo si mette a lottare con me.

Aljona [...] gli parla: "Timočka, lascia stare [...] sennò ti schiaccerà la manina."

"Timočka, su, chiudiamo la porta" gli dico amorevolmente.

"No! No!" grida lui.

¹¹⁰ L. Petruševskaja, *Il mio tempo è la notte. Appunti in margine del tavolo*, traduzione di Margherita Crepax, 1993, Milano, Mondadori, pp.16-18

“Timočka,” continua Aljona, “lasciala stare. è malata! Non capisci? Ti schiaccerà le dita, figliolino, è pazza! Non rimanere lì, vai via”

“Sì, vai via!” (questa sono io).

“No!!!”

Ho lasciato perdere, sono andata in camera mia, [...] di là trafficavano e sono riusciti ad aprire, [...] era bastato un attimo per riunirli. Una famiglia! Una madre con tre bambini [...] Ecco a cosa avevo preparato il terreno, per cosa avevo rinunciato a dormire e a mangiare, [...] perché Timoša in un secondo mi abbandonasse e mi odiasse. [...] Hai fatto il gioco di tua madre per dimostrarle la tua devozione! Una breve lotta davanti alla porta, e basta! [...] Ah, traditore, riccioli di seta, piedini di seta! è sempre così, il cucciolo di lupo, nel bosco, scappa dalla madre! (Petruševskaja 1993: 104-106)

Colpiscono a livello lessicale gli ossimorici accostamenti quasi a coppia e in poche righe di parole e aggettivi come “madre”- “pazza” e “puttana”, “famiglia”, “traditore”: siamo di fronte a tante piccole spie linguistiche che palesano la persistenza del tema della violenza all’interno non solo della narrazione, ma anche nei pensieri e nelle parole di ciascun protagonista.

Il piccolo non solo è paragonato per ben tre volte a degli animali – il cane, il maiale e il lupo – ma addirittura nel primo passo il suo pianto viene descritto come un guaito e poi come uno strillo; la sconcertante descrizione di un bambino zoomorfo e ridotto allo stato di ferinità è maggiormente disturbante per il fatto che egli sia obbligato a scegliere tra due donne, la madre naturale e la nonna. E all’inizio il suo essere esitante è la dimostrazione del completo disagio e della cupa disperazione in cui è caduta la famiglia. In seguito l’orribile scena della lotta di fronte alla soglia d’ingresso fa sorgere in chi legge un’immagine piuttosto cruda, dove solitudine e violenza sono cardinali: il modo in cui certi mammiferi ripudiano alcuni elementi del branco se deboli o toccati dall’uomo. Nel primo passo stando ad Alëna, Tima dovrebbe ripudiare la nonna, mentre seguendo Anna, dovrebbe ripudiare Alëna: e così egli resta una sorta di paria, nel limbo dell’indecisione, in cui il vuoto d’amore è colmato soltanto dall’odio e dal disprezzo. Nel secondo passo invece il bambino-lupo ha un moto d’affetto verso una madre che lo ha comunque abbandonato, ed intraprende una battaglia con la nonna, sorta di madre adottiva in questo caso; il risultato è un fluire d’odio che Anna prova verso il piccolo, traccia di un animo malato anche per quanto riguarda la protagonista; le due donne assumono così

caratteristiche di *monstra*, come quelle analizzate nei *Requiem*. Gabriella Elina Imposti ha studiato la ricorrente presenza dei bambini nelle opere petruševskiane e quanto stiamo per citare non soltanto è d'aiuto per la nostra indagine ma evidenzia da un lato un modello classico di possibile riferimento e dall'altro inquietanti caratteristiche che sono presenti nell'opera in questione e anche in altri testi dell'autrice moscovita:

La crudeltà gratuita nei confronti dei bambini è un tema ricorrente nei racconti: crudeltà fisica o morale, poco importa. (...) Bimbi come vittime sacrificali (...) Non può non venire in mente il tema del fanciullo che soffre, così importante in Dostoevskij, un autore al quale la nostra si ispira spesso (Imposti 2008: 87)

Infine, la porta che viene sbattuta nella lotta, richiama in modo poderoso uno dei *topoi* prediletti della Petruševskaja, la "soglia" della casa. A proposito dell'elemento della casa, la critica ha notato non solo come essa sia caratteristica di uno specifico spazio:

И первое, на что следует обратить внимание, это то, что дома у Петрушевской – собственно пространственного образа в буквальном смысле слова – нет. Образ дома в мире Петрушевской имеет минимальную пространственную характеристику.¹¹¹

La prima cosa che bisogna notare è il fatto che le case in Ljudmila Petruševskaja non rappresentano lo spazio nel senso letterale del termine. L'immagine della casa nel mondo petruševskiano possiede una minima caratteristica spaziale.

Va aggiunto anche che essa si palesa come sinonimo di prigione e di camera di tortura per famiglie disgregate; inoltre, sempre a proposito degli spazi abitativi e delle loro qualità è stata notata una caratteristica dei personaggi urbani petruševskiani:

[...] all of Petrushevskaya's characters inhabit spaces that steadily shrink. To be sure, material constraints reflect the reality of life for most urban Russians.[...] ¹¹²

Così l'immagine del piccolo Tima che lotta con la nonna Anna per far entrare in casa la madre Alëna, è la scena di una battaglia crudele tra animali selvaggi, ognuno con un

¹¹¹ L. Voroncova, "Mifologema "dom" v proze Petruševskoj", in "Vestnik Tambovskogo Universiteta", 2014, n° 5, p.2

¹¹² Woll, J. "The Minotaur in the Maze: Remarks on Lyudmila Petrushevskaya", Board of Regents of the University of Oklahoma, World Literature Today, vol. 67, n° 1, Russian Literature at a Crossroads (Winter,1993), p. 128.

preciso scopo: Anna vuole difendere la sua casa-tana-rifugio; Tima vuole quell'imprinting mai avuto con la madre naturale; e Alëna è la cacciatrice che cerca di attaccare Anna e il suo territorio. A uscirne sconfitta sembra essere Anna, il capobranco, che si rinchiude in camera, ma in realtà tutti vengono contaminati dal germe dell'egoismo, della sopraffazione e della distruzione dei legami familiari. La soglia sembra essere la linea di demarcazione tra due territori, quello misero ma positivo di Anna e quello squallido e promiscuo di Alëna; due mondi incomunicabili ed opposti, per due donne che vivono l'orrore quotidiano del non capirsi, del farsi del male a vicenda, dell'odiarsi, e dell'isolarsi. Anna addirittura arriva a rimpiangere l'aborto, quando sente la notizia di una nuova gravidanza indesiderata ed inaspettata della figlia.(Imposti 2008: 68)

Il rapporto madre – figlia, inscrivibile nella più estesa categoria della maternità, è molto presente nella narrativa petruševskiana, ma in modi tutt'altro che idilliaci o pacifici:

È come se L. Petruševskaja decostruisse il mito ufficiale della maternità mostrando, con l'apparente indifferenza dei suoi racconti, come anche in quella funzione che da più parti viene proclamata specifica ed esclusiva, la donna venga privata della possibilità di esercitare un controllo sul proprio corpo, di scegliere consapevolmente la maternità, lasciata com'è con un'unica, drammatica e lacerante soluzione, l'aborto. Questa condizione, vissuta come parte inevitabile dell'essere donna, è anche il risultato di una sistematica disinformazione in materia di sesso e fertilità da parte delle autorità, interessate ancor oggi a sostenere una politica demografica aggressiva, di stampo nazionalistico. (Imposti 2008: 68)

Inoltre tale rapporto è basato anche sul tema del decadimento fisico a causa dell'età; la vecchiaia nell'opera petruševskiana appare come ineludibile e spaventosa; Gabriella Elina Imposti ci spiega meglio quanto abbiamo appena indicato:

La vecchiaia (...) per la Petruševskaja è come una perla che si forma nella conchiglia; e il prezzo di questa cosa preziosa è appunto la morte (...) la vecchiaia vera è decadenza fisica, incontinenza, demenza: assistere al suo progressivo avanzare nella madre è straziante per Anna (...) che vi scorge anche il proprio inevitabile destino. (...) Corollario della vecchiaia è la morte, l'annullamento, la negazione definitiva del corpo, per i vecchi spesso è una morte solitaria e indecorosa nella corsia di un ospedale. (Imposti 2008: 69)

Queste parole forti ci sentiamo di dividerle pienamente non solo perché aiutano a comprendere uno dei piani tematici dell'opera *Il mio tempo è la notte*, ma anche perché sono applicabili ad altri racconti dell'autrice.

Anche il cibo è connotato in modo simbolico all'interno dell'opera: da elemento vitale, esso si trasforma in emblema della discordia e della disintegrazione familiare, come ci indica Gabriella Elina Imposti:

Il cibo e la sua equa ripartizione tra i membri della famiglia sollevavano litigi continui (...) nei suoi confronti i personaggi sperimentano sempre sentimenti estremi di fame o di avidità sconfinata e bestiale. Agli affamati protagonisti di *Vremja Noč'* un piatto di pasta con la carne, tè e biscotti appaiono un vero e proprio banchetto, caramelle e cioccolatini sono un lusso, ma anche due uova devono bastare per un'intera famiglia. L'avidità del genero che si divora tutte le scorte porta all'esasperazione Anna, mentre lei si ciba di pane e tè, quasi volendo condividere, in una sorta di digiuno quaresimale, la penosa condizione del figlio chiuso in carcere. (Imposti 2008: 85)

Il cibo visto come elemento negativo, foriero soltanto di istinti quali la voracità grottesca e capace perfino di condurre alla tragedia, sarà un tratto in comune con le descrizioni che troveremo nel racconto *Za sajgakami* di Svetlana Vasilenko.

La sessualità, terza categoria per cercare di comprendere in che modo violenza e solitudine emergano dal racconto in questione, era considerata tabù in epoca sovietica ma, come abbiamo già sottolineato per altre opere, Ljudmila Petruševskaja utilizza l'arma della schiettezza imbarazzante e dello scandalo per scagliare le sue critiche contro i dettami del bon ton socialista. *Vremja-noč'* non è da meno, anzi l'opera possiede molti punti in cui le descrizioni sono marcatamente erotiche e volutamente esplicite. L'animo femminile viene sondato ed esposto in modo diretto e non c'è spazio per alcuna *lakirovka* ("laccatura della realtà"); l'opera, così scandalosamente privata ed intima, diventa scandalosamente pubblica per chi legge, e il privato femminile diventa *topos* narrativo per gridare l'esistenza in una società machista e maschilista, e per denunciare la violenza connessa. Ad un certo punto Anna Andrianovna scopre e legge i diari della figlia Alëna, e decide di riportarne integralmente degli stralci all'interno della sua opera, secondo un procedimento di narrazione a incastro, caro alla Petruševskaja. Scopriamo così come sono avvenute alcune

delle misere relazioni della figlia di Anna, e i passi che seguono servono ad inquadrare come anche il tema del sesso in quest'opera sia perfettamente inscritto nei binari dei nostri due temi:

«Прошу вас, никто не читайте этот дневник даже после моей смерти. О Господи, какая грязь, [...] Господи, прости меня. [...] То, что вчера казалось родным, его резкий запах, его шелковая кожа, его мышцы, его вздувшиеся жилы, его шерсть, покрытая капельками росы, его тело зверя, павиана, коня, – все это утром стало чужим и отталкивающим после того, как он сказал, что [...] надо уезжать. [...] Плакала под струей душа, стирая трусики, обмывая свое тело, которое стало чужим, как будто я его наблюдала на порнографической картинке, мое чужое тело, внутри которого шли какие-то химические реакции, бурлила какая-то слизь, все разбухло, болело и горело, что-то происходило такое [...] (Petruševskaja 1996 ed. AST tom 1: 320)

Vi prego, nessuno legga questo diario, neanche dopo la mia morte. Oh Signore, che sporcizia, [...] perdonami. [...] Quello che ieri mi sembrava familiare, il suo odore forte, la sua pelle setosa, i suoi muscoli, le sue vene gonfie, i suoi peli coperti di gocce di rugiada, il suo corpo di belva, di scimmione, di stallone – stamattina mi è diventato tutto estraneo e ripugnante dopo che mi ha detto [...] che me ne dovevo andare. [...] Piangevo sotto l'acqua della doccia, mentre lavavo le mutande, il corpo che mi era diventato estraneo, quasi stessi guardando un filmetto pornografico, il mio corpo sconosciuto dentro il quale si stavano producendo reazioni chimiche, un liquido viscido ribolliva, tutto si gonfiava, faceva male e bruciava, stava succedendo qualcosa [...] (Petruševskaja 1993: 21)

Я ничего не знала, что и как, и была ему даже благодарна, что он меня не трогает, я страшно уставала с ребенком, [...] И вдруг [...] он схватил меня и пригнул, мы замерли. [...] Он меня уговаривал, что боль пройдет в следующий раз, не кричи, молчи, надо набраться сил [...] Он лез в кровавое месиво, в лоскутья, как насосом качал мою кровь, солома подо мной была мокрая, я пищала вроде резиновой игрушки с дырочкой в боку [...] я его любила и жалела [...] Он мне в результате сказал, что ничего нет красивее женщины. [...] и точно он попадал наслаждение, вот как это называется [...] Потом он валялся при бледном свете утра, а я поднялась, как пустая собственная оболочка, дрожа, [...] на слабых ватных ножках [...] моя майка, и она была вся в крови. [...] Я закопала кровавое, мокрое сено, слезла и поплелась стирать майку на пруд, а он тронулся вслед за мной, голый и окровавленный, мы помыли друг дружку и плюхнулись в пруди и долго с ним плавали [...] в бурой прозрачной воде, теплой, как молоко (Petruševskaja 1996 ed. AST tom 1: 322-324)

Non sapevo niente di cosa si fa e come, gli ero perfino grata che non mi toccasse, mi stancavo terribilmente con il bambino [...] D'un tratto [...] lui mi ha fatto distendere e siamo rimasti immobili, mi copriva con il suo corpo per proteggermi [...] Mi assicurava che il dolore passa la seconda volta, non gridare, silenzio, bisogna raccogliere le forze [...] Entrava in quel miscuglio di sangue, nella pelle lacerata, come una pompa buttava fuori il mio sangue, il fieno sotto di me

era bagnato, gemevo come quei giocattoli di gomma che hanno un buchino su un lato, [...] lo amavo e avevo compassione di lui [...] Alla fine mi ha detto che non c'è niente di più bello di una donna [...] lui ha trovato [...] il piacere, ecco come si chiama. [...] nella pallida luce dell'alba io mi sono alzata in piedi, ero un involucro vuoto tutto tremante [...] le gambe molli come ovatta [...] la maglietta era tutta insanguinata [...] Ho seppellito sotto un mucchio di fieno pulito e asciutto quello macchiato e pieno di sangue, [...] mi sono trascinata allo stagno per lavare la maglietta, ma lui si è lanciato su di me, nudo e sporco di sangue, ci siamo lavati a vicenda e ci siamo fatti cadere nell'acqua, abbiamo nuotato tanto nell'acqua [...] bruna e trasparente, tiepida come il latte. (Petruševskaja 1993: 24-26)

Questi due passi descrivono mirabilmente il modo in cui Alëna viene trattata da un uomo già sposato; subisce passivamente il soddisfacimento brutale dei suoi bisogni sessuali, arrivando a dire di amarlo; ed è proprio la cronica mancanza d'amore che porta l'animo di questa donna a legarsi a persone sbagliate. Disturbano le descrizioni del primigenio atto biochimico che avviene all'interno di un corpo femminile dopo un concepimento, come sono sconvolgenti le scene di deflorazione sul fieno; la violenza copre il più nobile dei sentimenti, l'amore, sporcando il tutto con il sangue. La critica nota come:

Love in Alena's diaries becomes purely lust; the description [...] is a particularly unpleasant one.
(Dalton-Brown 2000: 68)

Mentre in ambito italiano Gabriella Elina Imposti afferma che il primo rapporto sessuale di Alëna è paragonabile a qualcosa di ben più terribile:

Non difforme da un atto di violenza carnale (Imposti 2008: 66)

Colpisce la scelta cromatica (di Alëna, ma in realtà della Petruševskaja) per descrivere la scena: l'aggettivo "rosso" "*krasnyj*", in antico russo definiva ciò che era "bello"; qui invece assume la connotazione di colore non solo del sangue emorragico ma anche della violenza in sé; da contraltare vi sono le sfumature dell'acqua, definita "bruna", "trasparente", color "latte": sono tutte variazioni più tenui rispetto al rosso sangue, e non a caso un colore quasi opposto, il bianco latte, è posto in modo simbolico all'ultimo posto nella frase. Il bianco latte poi, ci sembra un chiaro riferimento al latte materno che sgorga libero dal seno

una volta che si è madri; così come esso è nutrimento e fonte di vita per ogni neonato, l'acqua bianca del fiume è l'elemento catartico che allontana dalla mente di Alëna il pensiero del dolore e dal suo corpo la sporcizia "rossa"; il nuotare con l'uomo sposato nel fiume è una sorta di danza tribale apotropaica con cui la giovane cerca di cancellare la violenza fisica subita e un amore che non potrà mai sbocciare e crescere sano. Chiaro ci sembra anche un riferimento evangelico al battesimo di Cristo nel fiume Giordano; l'idea della purificazione dal peccato originale si mescola così in modo sconvolgente e grottesco nel racconto ad una vicenda cruda ambientata nel novecento sovietico sulle rive di un anonimo fiume russo; e la giovane Alëna, possiamo anche vederla come una possibile epifania della Maddalena, colpevole e vittima al tempo stesso, tra una violenza ritualizzata e una solitudine conseguente.

5.5.1 Il finale di *Vremja – noč'* quale emblema della solitudine e della violenza:

Stando al titolo scelto per questa sezione, il romanzo *Vremja-noč'* rappresenterebbe l'essenza della solitudine femminile russa. Ci rendiamo conto che l'affermazione è piuttosto forte, ma cerchiamo di dimostrarne la validità. L'avere come protagoniste sostanzialmente tutte donne e il raccontare in modo disincantato e spregiudicato tematiche scabrose ma assolutamente quotidiane, porta l'opera su un piano di veridicità maggiore rispetto ad altre narrazioni coeve di tipo postmodernista; come ha giustamente notato Jennier Tennant:

Certainly it seems tempting to associate Petrushevskaja with the once subversive Metropol' writers, particularly Evgenii Popov and Victor Erofeev, both of whom, like Petrushevskaja, are famously dysphemistic. She has also been likened to Victor Pelevin and Vladimir Sorokin (Latynina, 2004). But, firstly, Petrushevskaja refused an invitation to join Metropol' (Goscilo, 1993, p.148). Secondly, in contrast to most contemporary male-style dysphemistic writers, *Vremia noch'* portrays almost exclusively female experience. Thirdly, unlike much postmodernist "zero-level" writing, which uses fantasy and shock tactics, *Vremia noch'* explores everyday problems and suffering [...] ¹¹³

¹¹³ J. Tennant, "Writing in No Man's Land: Lidija Zinov'eva-Annibal's Tragičeskii zverinets and Liudmila Petruševskaja's *Vremia noč'*", in "E-pisteme", 2009, vol. 2, p.4, pdf

Si pone dunque l'accento sulla sofferenza, il tema che interessa a noi; il romanzo può essere letto come una cupa parabola discendente nelle sofferenze dell'animo femminile. Non dobbiamo dimenticare quanto dichiarato da Ljudmila Petruševskaja in un'intervista, definendo *Vremja-noč'* come:

a kind of encyclopaedia of all their lives¹¹⁴

Di chi sta parlando la scrittrice moscovita? Di tutta una serie di donne russe incontrate che le hanno raccontato varie parti delle loro vite, intere sezioni delle loro esistenze. Va sottolineato come quest'opera abbia avuto una gestazione di ben sette anni, nella mente e nell'animo della Petruševskaja. Ed è proprio questa una delle ulteriori caratteristiche che la rendono un caposaldo imprescindibile per la letteratura della seconda metà del novecento sovietico e russo: il tema della trasmissione del dolore. *Vremja-noč'* è un romanzo corale, un romanzo di denuncia, un'opera che definiamo come la portavoce di un dolore nazionale, quello di intere generazioni di donne russe. Il diario di Anna, con le interpolazioni della figlia Alëna, può in realtà essere letto come un immenso diario delle donne russe, delle loro sofferenze e delle loro solitudine. La realtà che ci viene proposta in questo testo petruševskiano riflette una situazione sociale drammatica:

La realtà che la Petruševskaja descrive nei suoi racconti e nei suoi drammi riflette un'agghiacciante disgregazione della famiglia dove le donne sono spesso abbandonate a sostenere da sole il peso o dove la convivenza forzata disorce ogni rapporto e lo riduce ad una questione di metri quadrati di *žilploščad'*. (Imposti 2008: 90)

La Petruševskaja qui gioca anche con la storia: come abbiamo già visto, la protagonista Anna Andrianovna vuole essere simile alla Achmatova e come lei si definisce *poet*, rifiutando così la forma di genere femminile in quanto probabilmente ritenuta riduttiva; come la Achmatova tra il 1935 e il 1961 compose il suo poema più celebre, *Requiem*, per descrivere i quotidiani orrori della vita nell'Unione Sovietica staliniana, raccogliendo

¹¹⁴ S. Laird, *Voices of Russian Literature*, 1999, Oxford University Press, p.39

lamenti di donne che, come lei, attendevano di entrare nella prigione di Leningrado per visitare i propri congiunti (il figlio Lev Gumilëv, nel caso della poetessa), così la Petruševskaja per anni ci dice che ha radunato tante storie di donne russe, cariche di dolore ed afflizione, che l'hanno condotta a comporre *Vremja-noč'*. Definiamo tale opera non solo come un intimo e meraviglioso resoconto del dolore privato, ma anche come il corrispettivo in prosa dell'opera achmatoviana. A questo punto abbiamo deciso di citare il passo finale del romanzo per vari motivi: in primo luogo come cardinale esempio della presenza dell'elemento della solitudine e di quello della violenza all'interno della narrazione; in secondo luogo come dimostrazione della cosiddetta "solitudine alla russa", già citata analizzando i *Canti degli Slavi orientali* (l'ambiente opprimente delle stanze in coabitazione cementate è lo spazio in cui si trova il tavolo, ancora di salvezza di Anna); in terzo luogo, assumendoci le responsabilità di quanto andiamo a dichiarare, perché riteniamo che tale passo rappresenti da un lato uno dei vertici narrativi dell'autrice, dall'altro una sorta di prodotto ermeneutico dell'autrice; è possibile perciò, secondo noi, leggerlo e comprenderlo non soltanto a livello tematico e contenutistico ma anche al tempo stesso a livello ermeneutico, attraverso le frasi e le parole-chiave che si troveranno e seguendo il binario dei due temi in questione. Ljudmila Petruševskaja ha composto un grandioso monologo e, contemporaneamente, un inquietante esempio di flusso di coscienza: l'universo della scrittrice, di Anna Andrianovna e delle donne russe del novecento. Anna, abbandonata da tutti, siede al margine del tavolo, il suo microcosmo sicuro, ascolta un inquietante rintocco e scrive; e la critica nota come:

Night is her "time", the time of anguish and loneliness, of scribbling when there is nothing else to do, and no-one to talk to. [...] The final lines of the text fade into the dark abyss of despair created by Anna's grief. The tale [...] is the history of the opening abyss, the void which grows to encompass everything: happiness, domestic security, family life, sanity. Anna [...] has entered in the other night time of isolation and approaching death. (Dalton-Brown 2000: 65-66)

Lasciamo ora lo spazio allo *stream of consciousness* di Anna Andrianovna:

Теперь я проснулась среди ночи, мое время, ночь, свидание со звездами и с Богом, время разговора, все записываю. В квартире полная тишина, холодильник выключен, издалека тупые, глухие удары: соседка Нюра дробит кости на суп детям, сколько раз ей говорили, чтобы она прекратила по ночам эти леденящие душу удары, как поступь судьбы. Почему такая полнейшая тишина, трое детей ведь! Никто не пикнул, молодцы, устали. [...] Все тихо и эти удары. Шаги судьбы. Что же они молчат?! Молодцы. Спят мертвецким сном. Спят как мертвые. Полная тишина. Живы ли, вот вопрос. Живые дети так не спят. Совсем не ворочаются. Уже всю ночь тишина. Что еще эта сумасшедшая натворила с собой и детьми? Живы ли? Полное молчание. Я и всю-то жизнь прокрадывалась к детским постелькам послушать, дышат ли. Иногда дыхание такое слабенькое, спят как умерли. Как сейчас. Не придумывай на свою голову. Какая тишина! Далекие удары. Совсем Нюра с ума тронулась, все жалуются. Кормить нечем, она пустые кости где-то достает детям. Потом сутки вываривает, делает холодец, холодец. Спят как убитые, молодцы. Не могу туда идти. Не могу знать. Не могу предугадывать насчет четырех гробов мал мала меньше, и как все это хоронить?! Как, скажите мне! Зима, цветы! Какие могут быть еще зимой цветы! [...] У мертвых выражение лица облегчение, как после слез. В ряд лежат. Сколько можно бить по костям, я спрашиваю? Удары судьбы. Нюра, хватит! Пойти постучать ей в дверь. Можно просто сойти с ума. Ответит матом, [...] с визгом. Все давно привыкли и спят. Господи! Господи!!! Спаси и помилуй! Я сделала две вещи. Первое, я не выдержала и пошла к Нюрке. Я ей сказала пару слов на ее языке, что заявлю, что ее Генка ворует телефоны, если она не понимает простых вещей. [...] Я решительно поднялась к себе и вошла в комнату своей дочери, и там при свете включенной лампочки никого не оказалось. На полу лежала сплюснутая пыльная соска. Она их увела, полное разорение. Ни Тимы, ни детей. Куда? Куда-то нашла. Это ее дело. Важно, что живы. Живые ушли от меня. Алена, Тима, Катя, крошечный Николай тоже ушел. Алена, Тима, Катя, Николай, Андрей, Серафима, Анна, простите слезы. (Petruševskaja 1996 ed. AST tom 1: 395-396)

Adesso mi sono svegliata nel mezzo della notte, il mio tempo, la notte, l'appuntamento con le stelle e con Dio, il tempo della conversazione, trascrivo tutto. Nell'appartamento c'è silenzio totale, il frigorifero è spento, da lontano si sentono dei colpi sordi, cupi: è la vicina Njura che pesta gli ossi nel mortaio per fare una minestra ai suoi bambini, ma quante volte glielo abbiamo detto di non battere di notte quei colpi che gelano l'anima come il destino che incalza. Perché questo silenzio assoluto? Ci sono tre bambini! Nessuno piange, che bravi, erano stanchi! [...] Tutto tranquillo e questi colpi. I battiti del destino. Perché stanno zitti?! Che bravi. Dormono il sonno della morte. Dormono come se fossero morti. Silenzio assoluto. Sono vivi? Questo è il problema. I bambini vivi non dormono così. Senza mai muoversi nel letto. Tutta la notte in silenzio. Cos'ha fatto ancora, quella pazza, di sé e dei suoi figli? Sono vivi? Completo silenzio. Per tutta la vita, di notte, mi sono avvicinata in punta di piedi al lettino dei bambini per controllare che respirassero. Certe volte il respiro è così flebile che sembrano morti. Come adesso. Non le devi pensare queste cose. Che silenzio! Colpi lontani. Njura è impazzita, tutti si lamentano. Non sa come nutrire i suoi bambini, si procura degli ossi vuoti. Poi li fa bollire per intere giornate, fa una gelatina, che brava donnina. Dormono come fossero stati uccisi, che

bravi. Non posso andare a vedere. Non voglio sapere. Non posso pensare a quattro tombe, una più piccola dell'altra, e a come fare questo funerale. Come, ditemelo! È inverno, i fiori. Che fiori posso trovare adesso che è ancora inverno! [...] I morti hanno sul volto la stessa espressione di sollievo che si ha dopo aver pianto. Sono stesi in fila. Quanto si possono pestare gli ossi, mi domando? I battiti del destino. Njura basta! Andare a bussare alla sua porta. Fa impazzire. Risponderà bestemmiando, [...] urlerà. Da tempo ormai sono tutti abituati a quel rumore e dormono. Signore! Signore!!! Salvami e abbi pietà di me. Ho fatto due cose. Primo, non ho resistito e sono andato da Njura. Le ho detto un paio di parole nella sua lingua, le ho detto che denuncerò il suo Gen'ka, che ruba i telefoni, se lei non mostrerà di capire le cose semplici. [...] Poi, con decisione, sono entrata nella camera di mia figlia e lì, alla luce della lampadina, non ho visto nessuno. Sul pavimento c'era un ciuccio schiacciato e impolverato. Li ha portati con sé, è la fine di tutto. Non c'erano né Tima né gli altri bambini. Dove li ha portati? Avrà trovato un posto. È affar suo. L'importante è che siano vivi. Sono andati via vivi da me, Aljona, Tima, Katja, anche il minuscolo Nikolaj se n'è andato. Aljona, Tima, Katja, Nikolaj, Andrej, Serafima, Anna, scusate le lacrime. (Petruševskaja 1993: 125-127)

Ci sono le tenebre del cielo e dell'animo; le invocazioni a Dio e il difficile dialogo con il divino; le sofferenze fisiche e spirituali; la morte violenta quale compagna fedele, molto più degli uomini in generale e dei mariti; il sonno dei bambini, immagine solitamente idilliaca, è invece l'eterno riposo dopo una vita miserrima; ci sono ossa vuote bollite come cibo, superbo richiamo alla "[...] бабочек борщ" ("[...] zuppa di farfalle"¹¹⁵ chlebnikoviana in periodo di carestia negli anni Venti; il tenebroso mortaio che scandisce il destino; le spie, le delazioni e le denunce allo Stato padrone; la distruzione di una famiglia; il pianto. Altissima letteratura e notevole esempio di *drugaja proza*, pur avendo chiara in mente la difficoltà di collocare in modo univoco l'autrice. In queste righe è presente un piccolo caleidoscopio dell'animo russo femminile e di come la donna russa possa e sappia comprendere, sopportare e affrontare le sofferenze. La solitudine femminile russa, appunto. Solitudine e violenza circondano questo monologo, stringendolo in una morsa che lo rende un vero e proprio urlo universale, non dissimile all'omonimo dipinto del

¹¹⁵ Velimir Chlebnikov (1885-1922) nel 1921 compose una poesia dall'evocativo titolo *Golod (Fame)*, nella quale troviamo i versi:

Будет сегодня из бабочек борщ —
Мамка сварит.

Oggi avremo una zuppa di farfalle —
Mamma la cucinerà.

(traduzione personale)

Il testo consultato è presente in questo sito: <http://rvb.ru/hlebnikov/tekst/001stihi/154.htm>

norvegese Edvard Munch: un urlo capace di librarsi dai fogli al margine del tavolo di Anna, squarciare il calcestruzzo armato, ed arrivare fino a noi.

6. Solitudine e violenza in opere scelte di Svetlana Vasilenko.

6.1 Profilo biografico.

Svetlana Vladimirovna Vasilenko è nata nel 1956 nella cittadina militare di Kapustin Jar, nella regione di Astrachan', sulle rive del fiume Achtuba, affluente della Volga, che sfocia nel Mar Caspio proprio scorrendo per l'ultima parte del suo tratto nella medesima regione. Oltre ad essere un luogo in cui si studiavano le nuove tecnologie atomiche per i razzi, Kapustin Jar con il suo cosmodromo fu anche il luogo da cui fu lanciato nello spazio il primo Sputnik. La scrittrice porta in realtà il cognome della mamma, Marija Savel'evna Vasilenko (1926-2008)¹, di sangue ucraino e appartenente ad una famiglia di veterinari, fuggiti in terra russa nel 1933 per scappare dalle carestie in Ucraina. Il padre invece si chiamava Vladimir Georgevič Morev (1928-1994)², ed era un ufficiale specializzato nel lancio dei missili; quasi sempre lontano dalla casa e spesso assente dalla vita familiare, arrivò infine ad abbandonare la moglie e la giovane figlia.³ Tale situazione di abbandono paterno è un interessante, seppur triste, coincidenza che Svetlana Vasilenko condivide con Ljudmila Petruševskaja.

Dopo essersi diplomata, raggiunse Mosca dove prova ad entrare al Dipartimento di Psicologia e successivamente all'Istituto Gor'kij di letteratura, ma prima di riuscirci deve lavorare due anni: a Volžskij, cittadina carceraria nella regione di Volgograd, in un impianto di fibre sintetiche, e a Mosca dove, tra le altre mansioni, fece la venditrice di ortofrutta e la postina. Studiò letteratura all'Istituto Gor'kij dal 1978 al 1983, anno in cui si laureò. Sempre a Mosca, prima di diventare studentessa universitaria, si sposò con un ingegnere ebreo di 27 anni più grande di lei, Mark Abramovič Bregman (1929-2004) e diventò madre del suo unico figlio, Georgij Bregman (1977). (Prokhorova 2004: 351)

¹ Si è consultato una banca dati digitale russa di carattere genealogica:

<http://baza.vgdru.com/1/22042/>

² Ivi, <http://baza.vgdru.com/1/41902/20.htm?o=&>

³ Si veda la voce "Svetlana Vasilenko" ad opera di E. Prokhorova, all'interno di, M. Balina, M. Lipovetsky, *Russian Writers since 1980, Dictionary of Literary Biography*, Gale, 2004, p.351.

Nel 1982 fu pubblicato il suo primo racconto, *Za sajgakami* (*A caccia di antilopi*)⁴ sulla rivista "Literaturnaja učeba", mentre l'opera *Zvonkoe imja* (*Un nome risonante*) apparve sulla rivista "Junost' " nel 1988; il video poema *Šamara* (*Šamara*) venne pubblicato nel 1990 mentre la sua opera più nota in patria e a livello internazionale, il romanzo *Duročka*, (*La stupidina*) è del 1998, pubblicato sulla rivista liberale "Novyj Mir".

Dal 1990 è socia del Pen Club russo e dal 1996 ricopre la carica istituzionale di primo segretario dell'Unione degli Scrittori Russi (*Sojuz Rossijskich pisatelej*).

Le sue pubblicazioni più recenti sono la raccolta di componimenti poetici intitolata *Proza v stolbik* (*Prosa in colonna*) del 2010 e, soprattutto, la monumentale *Dnevnye i utrennie rasmyšlenija o ljubvi* (*Riflessioni mattinali e diurne sull'amore*), che in oltre 600 pagine raccoglie tutti i suoi scritti in prosa e in poesia, edita proprio nel 2016 dalla casa editrice dell'Unione degli Scrittori. Le sue opere sono tradotte, tra le numerose lingue, in polacco, tedesco, ceco, inglese, francese, cinese e giapponese, mentre in italiano se si esclude un suo racconto (*Chrjuša*, tradotto come *Il maialino*) inserito in una raccolta⁵, è ancora sostanzialmente inedita. Tutte le traduzioni che seguiranno sono dunque inedite e personali. È molto attiva nel dibattito culturale e letterario sia in patria che all'estero e attualmente vive a Mosca.

6.2 *Durackie rasskazy*: istantanee di tristezza e orrore

L'indagine sulla solitudine e la violenza nell'opera vasilenkiana inizia da una serie di racconti brevi e micro racconti; in seguito andremo a studiare le opere in prosa più articolate e complesse, per poi concludere con una scelta di alcune poesie. La voluta tripartizione d'analisi (racconti brevi – *povesti*/novelle - poesie) vuole essere non soltanto un segnale della capacità creativa dell'autrice, abilissima a giostrare tra più generi come Ljudmila Petruševskaja, ma anche un modo per rendere più chiaro in chi si accinge a

⁴ Il titolo, e quelli che seguiranno, sono tradotti in forma personale, non essendo ancora una pubblicazione dei testi vasilenkiani in lingua italiana.

⁵ Cfr. *Rose di Russia. Racconti di scrittrici russe*. ed. E/O, 1999.

leggere il capitolo, di come i due temi da noi studiati si declinino su eterogenei piani stilistici.

Svetlana Vasilenko intitola una serie di narrazioni come *Durackie rasskazy*, che potremmo tradurre in italiano come *Racconti stupidi*; la loro pubblicazione risale al 1991, sull'antologia *Novye Amazonki*, per opera della casa editrice Moskovskij rabočij⁶. A livello di tradizione e di modelli seguiti, si può affermare che:

Это же собрание прозаических миниатюр, которые с одной стороны установят связь между Василенко и традицией И Тургенева, М. Осоргина, Ю. Бондарева, В. Астафьева и В. Сосноры; с другой стороны, именно потому что почти все рассказы – саркастически-абсурдные тексты, существует связь с прозой Д. Харма. Новшество – это же женской взгляд.⁷

Questa è una raccolta di miniature in prosa che da un lato collegano Svetlana Vasilenko alla tradizione di I. Turgenev, M. Osorgin, Ju. Bondarev, V. Astaf'ev e V. Sosnora; dall'altro, proprio perché quasi tutti i testi sono di tipo sarcastico e assurdo, esiste un collegamento con la prosa di D. Charms. La novità sta nello sguardo femminile.

In questa silloge compaiono alcuni testi di varie autrici considerati principali per gli studi sulla cosiddetta *ženskaja proza* e sulle tematiche del femminismo russo in letteratura. Vero è che molte di esse si presentano come micro testi costruiti anche graficamente con degli schemi che visivamente sembrano simili a dei giochi, con uno *humor* a tratti surrealista e a tratti ammiccante all'assurdo, ma i contenuti in realtà sono profondi, intimi e capaci di suscitare le più diverse emozioni in chi legge.

I primi due testi che andremo ad analizzare sono i micro racconti *Put'* (*Viaggio*) e *Ljubov'* (*Amore*)⁸. La scrittrice non solo si collega alle prospettive di genere e alla prosa cosiddetta

⁶ I testi completi, compresi quelli dei sei racconti che analizzeremo, si possono consultare sul seguente sito:

<http://www.a-z.ru/women/texts/vasilenr.htm>

⁷ Ju. Semikina, F. Bigo, "Одиночество и некоммуникабельность в микрорассказах «Путь» и «Любовь» Светланы Василенко", Volgograd, sbornik statej, 2016.

⁸ Un' analisi di questi testi inediti in italiano è stata condotta nell'ambito di una collaborazione accademica insieme alla Professoressa Julija Gennad'evna Semikina, docente di Letteratura presso l'Università di Stato Socio-Pedagogica di Volgograd (Volgogradskij Gosudarstvennyj Social'no-Pedagogičeskij Universitet, VGSPU); il risultato è stato un articolo scientifico a quattro mani dal titolo "Одиночество и некоммуникабельность в микрорассказах «Путь» и «Любовь» Светланы Василенко", pubblicato nella raccolta di contributi per la conferenza "Меняющаяся коммуникация в меняющемся мире", tenutasi a Volgograd nel mese di maggio, 2016. Il link alla pubblicazione è il seguente: <https://elibrary.ru/item.asp?id=27386300>

“femminile”, ma descrive anche aspetti tabù della vita umana, utilizzando un lessico quotidiano e, talvolta, violento. Nei racconti suddetti, le tematiche della solitudine e dell’incomunicabilità si rendono estremamente evidenti e drammaticamente chiari.

Путь

[illegible]
$$\begin{array}{ccccc} \Pi & & & & \Lambda A \\ & \text{O} & & \text{E} & \\ & \Lambda & \text{T} & & \\ & & \text{E} & & \end{array}$$

Любовь
Amore

- Ты дура.

- Sei stupida.
 - А ты дурак.
 - Tu sei stupido.
 - Я тебя не люблю.
 - Io non ti amo.
 - И я тебя не люблю.
 - Anche io non ti amo.
 - Пошла вон.
 - Vattene via!
 - Это ты пошел вон.
 - Vattene via tu!
 - Это моя квартира.
 - È il mio appartamento, questo!
 - Это моя квартира.
 - No, è mio!
 - Гадина!
 - Canaglia!
 - Гад!
 - Farabutto!
 - Ты мне изменяла!
 - Mi hai tradito!
 - И ты мне изменял!
 - Anche tu!
 - Ты меня не любишь!
 - Tu non mi ami!
 - И ты меня не любишь!
 - Anche tu non mi ami!
 - Я тебя люблю!
 - Io ti amo!
 - И я тебя люблю.
 - Anche io ti amo.
 - Дура ты...
 - Che stupida che sei...
 - Дурак.
 - Stupido.

Il racconto *Put'* si compone di una struttura unica che pone quasi una sfida al lettore: due brevissime frasi sono seguite da un'ipnotizzante ripetizione (ben 538 volte) della forma passata del verbo "andare" e, infine, da un drammatico risultato. Di cosa parla questo racconto? Segni e indizi ne abbiamo, ma sono pochi: una donna (non sappiamo se giovane o adulta) sola, che esce. Da dove? Dalla casa? Dal focolare? Dall'amore? Oppure dalla

violenza, dai pericoli, dalla paura? E verso dove va? Sono tutte domande che restano senza risposta, resta soltanto l'allarmante segreto di dove porti questo percorso. Così, dopo un lungo e labirintico "viaggio", che il lettore condivide con la protagonista, scopriamo che essa "è impazzita" e "è volata via". Consideriamo ciò come il *climax* narrativo in cui il lettore può scoprire il problema della comunicazione femminile; non vi è nessun dialogo, così nell'animo resta, dopo la razionalizzazione dell'impossibilità di vivere una vita normale, soltanto una profonda follia e il segnale della morte incipiente. Svetlana Vasilenko tratteggia la forma di un cuore con le lettere del verbo volare, l'ultima parola del racconto; la protagonista così, potrebbe scappare da un amore infelice (le lettere potrebbero comporre un cuore aperto che sembra volare)⁹ e avrebbe deciso di togliersi la vita: l'immagine stessa di lei che dice di aver preso il volo sembra strettamente legata alla violenta dipartita di una suicida. Non dimentichiamo che il verbo in questione *poletet'*, si può tradurre come "spiccare il volo", "iniziare a volare" e anche "precipitare"¹⁰; la prima e la terza accezione rendono l'idea di una partenza inevitabile. In questa narrazione (come in molte altre opere vasilenkiane e petruševskiane) viene a mancare il *topos* tradizionale della casa come elemento positivo e familiare; se presente esso è anormale, negativo, perverso, violento, malato: non è casuale che l'azione primaria della protagonista sia quella di uscire, di scappare. L'idea di movimento, della fuga da qualcosa di brutto, si contrappone così all'idea di staticità positiva tra le mura domestiche. La libertà sta in un cielo che sembra accogliere, attraverso un suicidio molto catartico e simile a quello petruševskiano, non solo la vita della donna, ma anche i suoi dolori e le sue paure da cui scappava.

⁹ Riproduciamo qui in nota l'immagine del testo:

П Л А
 О Е
 Л Т
 Е

¹⁰ Il Dizionario Kovalëv Russo-Italiano Italiano Russo propone, a pag. 811, queste traduzioni. v. Il Kovalev, III ed., 2007.

Il secondo racconto non è, come sembrerebbe a prima vista, un breve e rapido dialogo (in tutto diciotto battute) tra un uomo e una donna, ma un'aspra discussione tra mondo maschile e mondo femminile. Lo schema è il seguente:

Rimprovero (1,2) > Fine dell'amore (3,4) > Allontanamento (5,6) > Avidità (7,8) > Rimprovero (9,10) > Sospetto (11,12) > Fine dell'amore (13,14) > Amore (15,16) > Rimprovero (17,18).

Il finale del racconto è drammaticamente interpretabile con una doppia chiave di lettura: il lettore non comprende del tutto se vi è un ritorno dell'amore (15,16) con i conseguenti ironici "rimproveri" finali (17,18), oppure se ricomincia l'infinita litigata. Scrivendo in questo modo, Svetlana Vasilenko ottiene l'effetto voluto: due mondi separati (maschile e femminile), l'incomunicabilità e la solitudine, e l'idea di disfacimento familiare. Il critico Pavel Basinskij ha messo in evidenza un forte contrasto:

Читая Василенко, не знаешь, что делать: плакать или смеяться?¹¹

Leggendo la Vasilenko, non sai se piangere o ridere.

E a proposito dell'umorismo, vale la pena indicare come un amaro e mordace umorismo pervada tutti i *Durackie rasskazy* vasilenkiani, affiancandosi alle rappresentazioni grottesche, sconcertanti e assurde delle narrazioni. L'ambivalenza tra ironia e assurdo, tra grottesco e reale, tra umorismo nascosto e situazioni drammatiche, è uno dei cardini di questa raccolta; va notato come la scrittrice e critica Nadežda Ažgikina, amica della Vasilenko, analizzando le prose russe di orientamento femminista degli ultimi decenni (orientamento ideologico che lei stessa sostiene), affermi proprio la presenza di questo elemento:

¹¹ <http://www.mecenat-and-world.ru/11-13/basinsk.htm>

Russian women are known for their ability to survive in the face of adversity and to retain their dignity, as well as their sense of humor, in the hardest of times.¹²

Nel campo della *ženskaja proza*, le umiliazioni e le sofferenze psicofisiche delle donne vasilenkiane, non sono più eccezione, bensì la norma, e l'amore è quasi sempre associato, alla violenza, al dolore, alla crudeltà.

I secondi due racconti che analizzeremo si intitolano rispettivamente *Muž i Žena* e *Odinočestvo*. Già dai titoli si comprende come siano chiare spie delle tematiche vasilenkiane, ma a colpire è, ancora una volta la struttura dei testi, che qui di seguito riportiamo per intero:

МУЖ И ЖЕНА Marito e moglie	
Иди сюда, здесь так хорошо: ЗДЕСЬ СОЛНЦЕ! Vieni, si sta così bene qui! QUI C'È IL SOLE!	Иди сюда, здесь так хорошо: ЗДЕСЬ ТЕНЬ! Vieni, si sta così bene qui! QUI C'È L' OMBRA!

ОДИНОЧЕСТВО SOLITUDINE	
В одном ЗАПАДНОМ полушарии жила одинокая одноокая однобровая красавица была она одnogруда, однорука да однонога, жила себе в одноэтажном домике в однооконной комнатке, в одного бога верила, одну думу думала, думала, думала да надумала: позвала одним одиноким вечером на двор однокрылого лебедя, однолапного петуха, однорогого козла, одноусого кота да одноухую собаку,	В одном ВОСТОЧНОМ полушарии жила одинокая одноока однобровая красавица была она одnogруда, однорука да однонога, жила себе в одноэтажном домике в однооконной комнатке, в одного бога верила, одну думу думала, думала, думала да надумала: позвала одним одиноким вечером на двор однокрылого лебедя, однолапного петуха, однорогого козла, одноусого кота да одноухую собаку,

¹² Si veda l'articolo *Woman as the Object and Subject of Contemporary Russian Literature*, in *Women's World*. La versione online consultabile si trova sul sito:
<http://www.wworld.org/publications/powerword2/11russian.htm>

сейчас одностишие прочту, говорит, и прочитала: Я так одна! - говорит и заплакала: ГДЕ МОЯ ПРАВАЯ ПОЛОВИНА?!	сейчас одностишие прочту, говорит, и прочитала: Я так одна! - говорит и заплакала: ГДЕ МОЯ ЛЕВАЯ ПОЛОВИНА?!
Nell' emisfero OCCIDENTALE viveva una donna bellissima, sola, con un solo occhio, con un solo sopracciglio ed un solo seno, con un braccio ed una gamba soltanto Viveva in una casetta ad un piano, in una stanzetta con un'unica finestra, credeva in un unico dio, e aveva un solo pensiero fisso; pensa e ripensa, alla fine prese una decisione: in una notte solitaria chiamò nel cortile un cigno con un'ala soltanto un gallo con una zampa un caprone con un solo corno, un gatto con una vibrissa e un cane con un solo orecchio. "Reciterò un solo verso", disse; poi lesse: "Sono così sola!", e scoppiò a piangere: DOV'È LA MIA METÀ DI DESTRA?	Nell'emisfero ORIENTALE viveva una donna bellissima, sola con un solo occhio, con un solo sopracciglio ed un solo seno, con un braccio ed una gamba soltanto. Viveva in una casetta ad un piano, in una stanzetta con un'unica finestra, credeva in un unico dio, e aveva un solo pensiero fisso; pensa e ripensa, alla fine prese una decisione: in una notte solitaria chiamò nel cortile un cigno con un'ala soltanto, un gallo con una zampa, un caprone con un solo corno, un gatto con una vibrissa e un cane con un solo orecchio. "Reciterò un solo verso", disse; poi lesse: "Sono così sola!", e scoppiò a piangere: DOV'È LA MIA METÀ DI SINISTRA?

Il primo micro racconto è così breve che si esaurisce con due frasi che un uomo e una donna si scambiano; e in sé già questa immagine presente nel titolo, specifica la natura del racconto: il mondo maschile e il mondo femminile a confronto. Svetlana Vasilenko riesce a parlarci di una tematica vastissima e complessa con semplicemente un subitaneo ed istantaneo dialogo fatto di un botta e risposta. Vediamo come; anticipiamo che a livello visivo la struttura grafica del testo è verticale, con le parole dell'uomo che stanno rigorosamente sotto il termine "muž", e le parole della donna sotto il termine "žena". Il dialogo si può così leggere dall'alto verso il basso, da sinistra verso destra, scoprendo prima le parole maschili e poi quelle femminili; ovviamente tutto ciò è voluto da parte

della scrittrice, così il lettore scopre, appunto, prima la *pars* maschile e successivamente quella della donna. E vediamo come la parte maschile inviti quella femminile a raggiungerlo, in un non meglio precisato luogo o ambiente; il mistero su quale esso sia coinvolge il lettore in una sensazione di crescente e voluta curiosità che non viene comunque esaudita. La parte femminile fa la stessa cosa, con le medesime parole; ciò che dà una svolta improvvisa e sconcertante sono le frasi finali: l'uomo, per convincere la donna, le dice che dove sta lui c'è il sole; la donna, cerca di convincere l'uomo dicendogli che dove sta lei c'è l'ombra. Sono due immagini fortissime che, se notate visivamente in forma verticale, collegano la parola "maschio" a "sole" e la parola "donna" a "ombra". Cosa significa tutto ciò? Ci sembra di poter affermare che la scrittrice, conoscendo bene una certa realtà maschilista e machista della società russa, una realtà in cui l'uomo è in posizione predominante rispetto alla donna, voglia così rappresentare il mondo maschile come totalmente indifferente ai problemi del quotidiano e del mondo femminile; un mondo in cui splende sempre il sole appunto, per chi può stare in posizione di rilievo. L'ambiente in cui sta la donna è invece dominato dall'ombra, e ciò è un chiaro riferimento al ruolo subordinato della componente femminile nella società; la donna non scorge la luce del sole, ma vive e riconosce sé stessa soltanto nell'oscurità. Ne consegue che il mondo maschile è luminoso e solare mentre il mondo femminile è tenebroso e ombroso, ma la grandezza di questo micro dialogo sta proprio nel palesare la positività del secondo rispetto al primo: chi vive sotto un sole perenne può diventare cieco e non essere in grado di cogliere alcuna sfumatura della realtà; chi vive nell'ombra invece, al riparo dalla luce, è forse in grado di scoprire il lato nascosto degli eventi, di capire le sofferenze, sopportarle e affrontarle. Il sole fa vivere in modo spensierato ma, paradossalmente, limita nei pensieri e nelle intenzioni; l'ombra è solitudine e sofferenza, ma forse l'unica che permette una reale comprensione dell'esistenza. Così si arriva al paradosso che il vero cieco è l'uomo, mentre la donna, protetta da quell'ombra che la stessa società maschilista ha creato, è capace di vedere i problemi e di una maggiore comprensione. Scorgiamo in questo lillipuziano dialogo due riferimenti letterari e culturali: il primo è al cosiddetto Mito della Caverna di

Platone, raccontato all'inizio del settimo libro de *La Repubblica* (514 b – 520 a)¹³; la donna vasilenkiana è paragonabile a quei prigionieri che restano nella caverna e che non accetteranno mai di essere liberati dal quel compagno (l'uomo vasilenkiano) che, dopo molte e lunghe sofferenze, era riuscito a scorgere i corpi celesti, le ombre del creato e il sole stesso; vederlo tornare nella caverna sofferente, a causa del dover riabituarli gli occhi al buio, farebbe loro perdere ogni velleità di raggiungere la luce. Tuttavia l'ombra della solitudine vasilenkiana non è, come in Platone, illusione; è strumento invece per comprendere la realtà, vivendo il buio in prima persona anche nell'animo. La donna infatti invita l'uomo a raggiungerla nell'ombra, perché solo lì egli potrà scorgere la verità della vita. Una sorta di mito platonico rovesciato, dunque, che affascina e lascia interdetti per il fatto di essere brevissimo. Il secondo riferimento, a livello di cultura visuale, è all'infinito numero di monumenti e busti che il regime sovietico ha eretto in tutto il territorio e in ogni repubblica, per celebrare il comunismo trionfante; stanno tutti in forma ieratica, a raccogliere i raggi del sole russo e a brillare di luce. I loro occhi sono spenti, potremmo dire, ciechi, morti. La vita vera, invece, si svolge più in basso, alla base dei monumenti e dei busti, a livello dei primissimi polverosi mattoni dei basamenti, dove l'asfalto sbrecciato incontra il marmo. La vita russa scorreva (e scorre) lungo le ombre proiettate dai monumenti. E quelle donne che instancabili, soffrono sole e passano oltre, sono loro, sembra dirci la scrittrice, i veri monumenti alla vita, le uniche in una società discriminante, in grado di plasmare il buio del proprio animo in magna vivifico e di fiera sopportazione¹⁴. Il secondo testo si intitola *Odinočestvo* e dunque la scelta di analizzarlo è stata quasi obbligata, visto il titolo che collima con la nostra ricerca dei due temi della solitudine appunto, e della violenza. Si tratta anche qui di una narrazione incolonnata in verticale e divisa in due, dove si narra, in modo del tutto identico e speculare, una singolare vicenda: un'entità presumibilmente femminile, definita "una bellezza solitaria", una sera raduna in un cortile degli animali, per poi prorompere nel grido finale. Definiamo meglio i contorni

¹³ Platone, *La Repubblica*, traduzione di Franco Sartori, 2006, Roma-Bari, Laterza, p.451.

¹⁴ L'interpretazione qui presentata è stata sostenuta dalla stessa Vasilenko in un colloquio con chi scrive, intercorso nel 2017 grazie alla tecnologia dei *social media*; l'autrice ha sottolineato come l'elemento filosofico fosse presente nonostante l'elemento principale dei racconti sia l'assurdità della vita, per la Vasilenko dunque tale interpretazione risulta sostenibile.

del tutto; l'amara ironia vasilenkiana (non dissimile da quella petruševskiana nel presentare l'orrido o l'impossibile con assoluta pacatezza e normalità) ci parla in entrambe le descrizioni di un corpo bellissimo che però possiede un solo occhio, un solo sopracciglio, un seno, un braccio, una gamba. La ripetizione ossessiva e costante del numero "uno" si ripercuote anche nel luogo in cui vive l'entità, sulle sue credenze religiose (colpisce la descrizione del monoteismo con una formula che richiama un credo delle origini, archetipico, antitetico con il suo opposto, il politeismo o paganesimo) e sulla quantità di animali chiamati a raccolta, tutti mancanti di una parte del corpo; ogni personaggio sembra così essere tagliato a metà. A questo punto abbiamo la rivelazione finale, che si collega con l'unico aggettivo che differisce tra le due narrazioni: a sinistra si legge di una "bellezza" che vive in un emisfero "occidentale"; quella di destra vive invece in un emisfero "orientale". La scelta di utilizzare lo stampato maiuscolo da parte della scrittrice è volontaria, ed è esemplificativa della volontà di rendere palese la netta separazione di due realtà per il resto identiche. Ci sembra inoltre che le due grida finali mescolate al pianto, il quale infonde un'idea drammatica di incomunicabilità e solitudine esistenziale, rappresentano non solo la volontà per ciascuna "bellezza" di trovare la propria metà e ricongiungersi, ma forse anche l'urlo di maltrattate donne russe che si ribellano a relazioni sofferenti e sbagliate e ad individui violenti che scatenano la solitudine nell'animo femminile e nel loro *byt*; lungi dal ritenerla l'unica possibile lettura, abbiamo comunque avanzato questa proposta sulla base del contenuto polemico e battagliero delle riviste letterarie femministe in cui pubblicava e pubblica Svetlana Vasilenko. L'emisfero occidentale e l'emisfero orientale in questo caso denotano soltanto l'impossibilità di unirsi, sono emblemi della separazione, del distacco, della solitudine, che la protagonista condivide anche con gli animali, in cerca, vanamente, del loro corrispettivo. La donna è sola e separata perché il suo animo è stato separato in una vita di sofferenze e privazioni, le parti combacianti non si trovano più. Anche in questo racconto è presente un riferimento alla filosofia antica: nel *Simposio*¹⁵ di Platone, viene riportato il mito degli ermafroditi, e si narra che gli esseri umani non erano suddivisi per genere, e

¹⁵ Platone, *Simposio*, a cura di Giuseppe Farinetti, 2001, Milano, RCS, p.40

ciascuno di essi aveva quattro braccia, quattro gambe e due teste. Col tempo gli ermafroditi cominciarono a essere insolenti nei confronti degli dei e questi, per punizione, li separarono in due parti con un fulmine, creando da ogni essere umano primordiale un uomo e una donna. Come conseguenza, ogni essere umano cerca di ritrovare la propria iniziale completezza cercando la propria metà perduta. Svetlana Vasilenko pone l'attenzione sull'animo femminile russo scosso dal dramma della solitudine rappresentata attraverso il gioco linguistico della parossistica ripetizione dell'aggettivo "uno", e dallo schema grafico per colonne, in cui risulta centrale una frattura, una separazione. La disarmonia platoniana è addirittura superata: perfino le parti del corpo plasmato dagli dei, (e i pensieri e i sentimenti, chiaramente) vengono ulteriormente dimezzate e spezzate. La protagonista (e con lei gli animali), più che una "krasavica" sembrerebbe un "urod", alla ricerca della felicità. Il titolo è impietoso, ci ricorda che a permanere in modo immutato è la costante della solitudine, l'inquietante ed opprimente elemento omogeneizzante degli animi descritti dalla Vasilenko.

La terza coppia di racconti dei *Durackie Rasskazy* che andremo ad analizzare, si intitolano *Sama vinovata* e *Čelovek čeloveka*; cercheremo qui di rendere evidente una tematica tabù, connessa alla violenza, espressa nei due testi: il cannibalismo.

CAMA ВИНОВАТА

Я отрезала себе левое ухо сварила и съела. Потом я отрезала себе правое ухо и съела. Потом отрезала левую ногу сварила и съела. Потом отрезала правую ногу и съела. Потом отрезала себе правой рукой левую руку сварила и съела. Потом правой рукой я отрезала последнюю правую руку и съела. Потом я проглотила язык. Я взяла и всю себя съела.

Сама виновата - незачем такой вкусной быть.

Colpa mia

Mi sono tagliata l'orecchio sinistro, l'ho cucinato e mangiato; poi mi sono tagliata l'orecchio destro e l'ho mangiato. Ho tagliato il piede sinistro, l'ho cucinato e mangiato e ho fatto lo stesso con quello destro. Con la mano destra mi sono tagliata quella sinistra, l'ho cucinata e mangiata; con la destra mi sono amputata il braccio destro e l'ho mangiato. Poi ho inghiottito la lingua.

Mi sono divorata tutta.

Colpa mia: non c'è ragione di essere così gustosa.

ЧЕЛОВЕК ЧЕЛОВЕКА

стал бить. Кулаком бил, ногой бил, головой бил, потом молотком стал бить. Бил-бил, устал, пошел отдохнуть, отдохнул, пришел обратно дальше бить, смотрит - а того человека уж нет - вместо него отбивная получилась. Человек обрадовался, взял зажарил ее, и съел ЧЕЛОВЕК ЧЕЛОВЕКА.

Tra due persone

Un individuo iniziò a picchiare un secondo individuo: con pugni, con calci, con testate, poi con un martello. Lo picchia a lungo e poi, stanco, va a riposarsi. Dopo essersi riposato torna indietro, ma l'altro individuo ormai non c'è più, al suo posto è rimasta una fettina di carne. Il primo individuo si rallegra, la prende, la frigge e così mangia l'altro individuo.

Il primo testo è una sorta di inquietante resoconto *post mortem* del proprio suicidio che la protagonista, fa a chi legge. Ciò che è disturbante è che essa è morta attraverso una forma di auto cannibalismo. La descrizione è minuziosa e capillare nella sua crudeltà, e rivela una sorta di rituale ben preciso, che segue un macabro andamento ritmico in cui, una alla volta, le parti del corpo scelte sono tagliate, cucinate e mangiate. Dopo aver inghiottito la lingua, lo spirito della protagonista racconta che essa si è, in qualche modo, divorata del tutto, e proprio all'ultima frase abbiamo il vertice del *climax* narrativo: la donna dice di essere lei stessa la colpevole di quanto avvenuto, a causa del gusto della sua carne. Come va interpretato tale sconvolgente micro narrazione? La ripetitività lessicale usata dalla Vasilenko crea una sorta di partitura musicale sulla quale si svolge la nera, atavica e primordiale danza di morte della protagonista. Le descrizioni corrono a un parallelo con forme di cannibalismo praticate da molti popoli della terra, e denotano un chiaro interesse antropologico della scrittrice per comportamenti ancora oggi considerati tabù, ma nell'ottica della nostra indagine, sottolineiamo come l'immagine antropofagica¹⁶ si possa leggere in realtà anche come un estremo tentativo di sentirsi amata; una donna mai apprezzata, amata o baciata per amore, arriva al punto di auto divorarsi per apprezzarsi e sentirsi apprezzata. E' chiaramente scandalosa e paradossale come immagine, ma si noti come la protagonista dica di essere colpevole (termine caro anche alla Petruševskaja) di

¹⁶ La stessa Svetlana Vasilenko nel 2017, durante un colloquio avvenuto con chi scrive, ha confermato la possibilità di interpretare un riferimento al cannibalismo, ponendolo sempre accanto al tema dell'assurdo.

quanto avvenuto, e che non c'è bisogno di essere così gustosi. La vita è fatta di tanti piccoli momenti (come le parti del corpo) da assaporare con serenità, il corpo non deve essere mero strumento di piacere o di soddisfacimento; chi compie l'atto della protagonista è una donna che arriva a considerare e a realizzare l'idea di sentirsi apprezzata davvero soltanto attraverso l'auto sacrificio rituale antropofagico. Non solo, infatti l'ammissione di colpevolezza potrebbe anche alludere ad una forma di auto annichilimento e di auto annientamento, in un modo dove l'elemento maschile impera. L'assoluta naturalezza in cui viene narrata la situazione sconcerta ed affascina, ponendo l'attenzione sul fatto che l'animo della protagonista trova beneficio nel mangiare il proprio corpo. L'autocannibalismo catartico è una delle caratteristiche che rendono la narrazione di forte impatto e paragonabile alla catarsi petruševskiana, dove a volte l'apparente dolore e lo sgomento sono in realtà le paradossali soluzioni per situazioni ancor più drammatiche e violente.

Il secondo racconto invece sembra parlare di un episodio di cronaca ma in realtà, avviene tutto a livello mentale e quasi onirico:¹⁷ durante uno scontro (i motivi restano un mistero), l'individuo che ha la peggio (non si sa se uomo o donna) viene picchiato e poi preso a martellate. L'omicida, dopo essersi riposato, torna per continuare il massacro, invece del corpo trova una sorta di ammasso di carne simile ad una fettina di carne; felice di ciò, compie un orribile atto di cannibalismo.¹⁸ Pur trovandoci a un livello di pensieri e non di azioni fisiche vere e proprie, si comprende subito la natura malata di uno dei protagonisti, che colpisce il soggetto passivo in tutti i modi possibili: ma non è una resa dei conti, siamo di fronte a pensieri di una mente perversa. La vicenda si ammanta di terribile indifferenza quando viene sommariamente descritto il riposo del colpevole, e di orrore quando egli, sempre a livello mentale, si mette a friggere i rimasugli di corpo della vittima per poi divorarli. Svetlana Vasilenko tratteggia un mondo in cui l'orrore e la violenza sono quotidiane, in cui la norma è difendersi dalle aggressioni e resistere alla solitudine. La

¹⁷ Il fatto che le azioni di cannibalismo avvengano a livello mentale, lo ha confermato la stessa autrice in un recente colloquio. (settembre 2017)

¹⁸ Il termine utilizzato dalla Vasilenko è *otbivnaja*, traducibile come "fetta di carne"; in russo è di genere femminile e ciò potrebbe suggerire l'idea che il soggetto passivo potrebbe anche essere una donna.

narrazione è caratterizzata graficamente nel titolo e nell'ultima frase per avere in stampato maiuscolo la stessa parola "čelovek" "persona", flessa nei casi nominativo e accusativo; ci sembra che questa scelta di titolo, evochi in modo piuttosto chiaro la locuzione latina "*lupus est homo homini*"¹⁹ che si trova in Plauto. Questa frase divenuta quasi un aforisma si riferisce piuttosto pessimisticamente all'istinto innato dell'essere umano (o dell'animale uomo) di sopraffare il proprio simile, chiunque esso sia, come il lupo che, per sopravvivere, sbrana il più debole del branco. Un vero e proprio soggiogare che porta alla scomparsa dei sottomessi; ragionando per categorie, sono l'aggressività e la violenza (a volte improvvise e inaspettate) che divorano la mitezza.²⁰ La realtà cruda descritta da Svetlana Vasilenko qui come in molte altre opere, è uno *spatium* in cui gli unici rapporti sono basati sulla violenza; gli uomini sono nemici gli uni degli altri, arrivano non solo ad uccidersi ma anche a divorarsi a vicenda, in un misto di perdita totale dei più basilari valori e di crudeltà gratuita. A patirne maggiormente le conseguenze sono, solitamente, le donne, ma nella tavolozza di questo racconto l'elemento maschile e negativo è centrale. Svetlana Vasilenko ci racconta una scheggia impazzita della vita russa e umana in generale: non c'è più il cannibalismo catartico del precedente racconto, ma soltanto l'orrida sopraffazione e umiliazione dell'individuo violento sull'individuo più debole e mite.²¹

6.3 *Rasskazy*: sfumature di solitudine femminile

Svetlana Vasilenko è autrice di numerosi racconti nei quali, anche partendo da descrizioni dello stepposo e arido ambiente natio, riesce a rappresentare minuziosamente un mondo nel quale tematiche come le nostre sono centrali; essi si differenziano dai *Durackie Rasskazy* sicuramente per essere di una lunghezza maggiore.

¹⁹ Plauto, *Asinaria*, 2004, Urbino, QuattroVenti srl, v. 495, p.56

²⁰ Anche questo punto ci è stato chiarito dall'autrice. (settembre 2017)

²¹ L'autrice ci ha espressamente indicato come l'azione mentale di tipo antropofagico sia una rappresentazione dell'annientare, dell'annichilire e del far scomparire l'individuo inferiore, mite, placido. (settembre 2017).

Abbiamo deciso di analizzare cinque testi scritti in anni differenti e pubblicati su diverse opere o raccolte per comprendere il mondo letterario dell'autrice. Il primo testo, di carattere autobiografico, è intitolato *Suslik (Il citello)*,²² ed è stato inserito nel volume *Duročka: Roman, Povest', Rasskazy (Duročka: romanzo, povest' e racconti)* del 2000. Vi si narra un'inquietante caccia nella steppa all'animale del titolo, il citello appunto, da parte di scolari di una città militare chiamata Jargrad. Possiamo desumere che la città sia in realtà la segreta Kapustin Jar dell'infanzia vasilenkiana, a cui è stato aggiunto il suffisso slavo "grad" che indica appunto un centro abitato. I giovani bambini vanno in giro a stanare i citelli, versando nelle tane acqua clorata. La critica ha notato come:

Atavistic violence, despoliation and self-destructive urges rule human conduct and devastate the landscape. [...] The chlorinated water in "The Gopher" materializes [...] the arbitrary cruelty of the world.²³

L'incontro con un citello che esce dal rifugio, è il momento più alto del racconto; il muto dialogo tra i crudeli bambini (tale ossimorica immagine è presente in tutta la narrazione) e l'animale su cosa sia avvenuto, nonché i pensieri dell'animale stesso raccolti in forma scritta, rappresentano lo stadio primordiale del creato, puro e verginale come una giovane ragazza o una dea: la violenza, lo stupro, e la morte la provocano gli umani, pompando l'acqua clorata in ogni anfratto o tana (ci sembra che l'immagine sia carica di un'evocazione erotica e mortifera al tempo stesso, il fluire ossia dello sperma che in questo caso, invece di portare la vita, provoca il soffocamento e il decesso.)

И когда наша злоба и ненависть, нависнув над норой, стала огромной, молчаливой и плотной, как льющаяся тяжелой плотной струей вода,[...]— тогда вдруг из соседней норки выполз суслик. Он вылез на свет, мокрый, дрожащий, маленький, будто только родился у нас на глазах из чрева земли, — и застыл очарованный. [...] Что ему там причудилось, в его извилистой земляной тьме, по которой, воя от ужаса, металась его детская душа, и ее со всех сторон настигала наша человеческая хлорированная злоба, наша ледяная ненависть, просачиваясь во все закоулки и убежища: всемирный потоп? конец света? [...] Подняв свою душу на задние лапы, он молитвенно сложил свои ручки на

²² S. Vasilenko, *Duročka: Roman, Povest', Rasskazy*, Moskva, Vagrius, 2000, pp.183-184.

²³ Si veda a questo proposito H. Goscilo, *Zone, Ozone, Blood and Ascending Hope*, in *Shamara and other stories*, Evanston, Northwestern University Press, 2000, p.14

груди и, закинув голову, блаженно, подслеповато щурясь, поглядел на солнце. Мир был цел. Он тихо свершил свой намаз. И только тогда поглядел он на нас, сгрудившихся над ним людей.²⁴

E quando la nostra cattiveria e il nostro odio, incombenti sulla tana, divennero enormi, gravosi e silenziosi come l'acqua versata a getti forti e densi [...], allora all'improvviso dalla tana a fianco uscì, strisciando, un citello. Emerse alla luce divina tutto bagnato, tremante, piccolo, come se il ventre della terra l'avesse appena partorito davanti ai nostri occhi; rimase immobile, incantato. [...] Cosa gli era sembrato laggiù, tra le tortuose tenebre sotterranee nelle quali, fischando per il terrore, si era agitato il suo animo innocente raggiunto da ogni parte dalla nostra clorata crudeltà umana e dal nostro glaciale odio, penetranti in ogni anfratto e rifugio: forse il diluvio universale? O la fine del mondo? [...] Dopo essersi fatto forza con la zampa posteriore, congiunse le sue zampette a mo' di preghiera sul petto e, rovesciando il muso, strizzò gli occhi, rivolgendo beato lo sguardo al sole. Il mondo era integro. In silenzio il citello realizzò il suo *namaz*. Soltanto dopo ci osservò, esseri umani ammassati su di lui. [...]

Il piccolo animale, per il modo in cui si piega con il corpo, è paragonato a un musulmano che compie il rito della preghiera nel deserto; quest'immagine molto evocativa suona anche come vana invocazione di salvezza, rispetto alle azioni crudeli e violente della scolaresca. Il citello alla fine del racconto viene catturato e muore, e i giovani ricevono un premio; a livello storico però va sottolineato come queste pratiche erano piuttosto diffuse in regioni desertiche e steppose perché tali animali erano portatori di malattie infettive; l'iniziativa dunque, seppur crudele, aveva le caratteristiche di una prevenzione. Nella prosa vasilenkiana non si parla di profilassi, la vicenda bensì è narrata come una parabola sulla violenza primigenia che colpisce le primigenie creature della Natura.

Il secondo testo che analizziamo si intitola *Vesennjaja krov'* (*Sangue di primavera*)²⁵, ed è stato pubblicato nel 1991. Il titolo ci sembra richiamare i primi due versi di uno dei poemi più celebri del XX secolo, *The Waste Land* (*La terra desolata*) di Thomas Stearns Eliot, che inizia appunto con:

April is the cruellest month, breeding
Lilacs out of the dead land, [...]²⁶

²⁴ S. Vasilenko, *Dnevnye i utrennie rasmyšlenija o ljubvi*, 2016, Sojuz Rossijskich pisatelej, Moskva pp. 232-233

²⁵ S. Vasilenko, *Zvonkoe imja*, Moskva, "Molodaja Gvardija", 1991, pp.11-12.

²⁶ T. S. Eliot, *La terra desolata*, prefazione e traduzione di Mario Praz, 1974, Einaudi, p.16

In Eliot l'ironia modernista porta vedere la sterilità interiore dell'uomo moderno davanti al rifiorire della natura, nel racconto vasilenkiano l'aggettivo "primaverile" è connesso ad un elemento, il sangue, che richiama l'idea di violenza. Il confronto è poi anche a livello cromatico; come i lillà eliotiani sono un rimando agli antichi riti celtici per la fertilità, così anche il sangue vasilenkiano si può leggere come una sorta di fluido sacrificale e necessario, che ammantava la più tenue delle stagioni.

La vicenda narrata è piuttosto semplice ma, come sempre, carica di significati oscuri: due gruppi di bambini, quello maschile e quello femminile, correndo attorno al perimetro della scuola si scontrano goffamente; nell'intrico di corpi si trovano vicini i protagonisti principali, Julija e Ženja. Julija è follemente innamorata di Ženja e, vedendolo sanguinante, cerca di curarlo e di portarlo in infermeria. Analizzando più a fondo le personalità scopriamo che sotto una superficie patinata e limpida di allegria, cameratismo e spensieratezza, tipica di una scolaresca, vi è un sottobosco di odi, rancori, livori ed invidie che sfociano, addirittura, in episodi di violenza:

[...] и Юля тонко причитала: "Родненький, потерпи, миленький, мы дойдем сейчас, Женечка!" Мы стояли в этом заколдованном кругу, чуя, что по самому краю его ходит та взрослая, та настоящая, та серьезная, та смертельная, с причитаниями, ослепшая от крови и слез, — любовь. [...] слишком уж эта любовь была похожа на болезнь, на смерть, на несчастье, — о, пусть она минует нас! — слишком непосильна пока для нас, как зараза опасна, как чума... [...] И все облегченно вздохнули и пошли, пошли, потянулись из круга.²⁷

[...] nel mentre Julja piangeva forte e si lamentava: "Tesoro mio, amore, resisti, siamo quasi arrivati! Ženečka!"

Noi ce ne stavamo in piedi in quel cerchio magico, consapevoli che alla sua estremità stava passando quell'amore maturo, autentico, profondo, estremo, capace di piangere, accecato dal sangue e dalle lacrime. [...] quell'amore era già stato fin troppo simile ad un morbo, alla morte, all'infelicità, - oh, risparmiaci! - troppo superiore alle nostre forze attuali, come una pericolosa infezione, come la peste... [...] Tutti tirarono un sospiro di sollievo e se ne andarono, rompendo il cerchio.

²⁷ Racconto consultabile al seguente indirizzo:
http://www.a-z.ru/women_cd1/html/vasilenko_a.htm

L'immagine è inquietante e affascinante al tempo stesso: tutta la classe si stringe in cerchio attorno ai due innamorati a terra. Tutti, eccetto Julija e Ženja, temono l'amore vero, adulto, quasi a presagire con uno spirito da cartomante, che esso non è poi tutta quella felicità che si pensa, ma anzi, che è foriero di solitudine e di infelicità. Viene paragonato ad una malattia, quasi allo stesso modo in cui Saffo di Lesbo coniò l'aggettivo "dolceamaro"²⁸ in un suo componimento poetico per riferirsi all'amore. C'è anche l'elemento tribale, che accende di misteriosa luce il finale del racconto: il cerchio, definito "magico", resiste fino a quando i due giovani sono a terra; non appena si rivolgono all'infermeria, esso è rotto e i partecipanti (sempre bambini, è bene ricordarlo), prorompono in atti di violenza fisica sui due innamorati, che vengono bastonati. Questo cerchio assomiglia a quello di molti rituali propiziatori di popoli tribali africani o oceanici, ma qui il paradosso è forte; l'azione apotropaica è contro il pericolo rappresentato dall'amore, solitamente elemento positivo e pacificatore. L'amore è morbo da sconfiggere, è maligno da scacciare, perché porterebbe soltanto a sofferenze ancora maggiori; il tema della catarsi tristemente si dispiega così anche su questo cortile di scuola, dove il clan dominante scaccia, in un atto simile a quelli della stregoneria, i due reietti capaci di amarsi e, perciò, già contaminati dalla solitudine e dalla sofferenza.

Il terzo racconto è intitolato *Rusalka s Patriaršich prudov* (*La rusalka degli Stagni del Patriarca*), ed è in realtà un capitolo del romanzo incompiuto *Krasnyj Flamingo* (*Fenicottero rosso*); il racconto fu pubblicato sulla rivista "29" nel 1999.²⁹

Svetlana Vasilenko inserisce il cuneo della mitologia slava parlando della *rusalka*: essa è un'entità sovranaturale e demoniaca connessa con il periodo delle feste di primavera, che può avere l'aspetto di una donna giovane ed attraente dai lunghi capelli, dagli occhi verdi e con corone di fiori sul capo e vesti bianche; spesso però la *rusalka* appare nuda. Solitamente le *rusalki* sono le anime di giovani donne suicide, morte per annegamento o uccise nei pressi di laghi e fiumi, spesso dai loro amanti o da mariti violenti. Attirano giovani ragazzi o i loro aguzzini in vita nei pressi di fiumi, laghi, torrenti o ruscelli,

²⁸ Si veda il sonetto LXXIII in Saffo, *Poesie*, a cura di Ilaria Dagnini, 1982, Newton Compton, Roma, p.85

²⁹ S. Vasilenko, *Rusalka s Patriaršich prudov*, "29", Moskva, pp.42-48.

ammaliandoli con la loro bellezza; il passo successivo è farli entrare in acqua per poi ucciderli per soffocamento, conducendoli nelle profondità delle acque, in cui esse vivono. Il folklore pagano slavo ha, con le *rusalki*, un chiaro collegamento con le sirene greche e con le *mermaids* celtiche, e Svetlana Vasilenko si inserisce in un filone letterario abbastanza cospicuo e florido, con esempi che vanno da Michail Lermontov (*Rusalka plyla po reke goluboj*, *Sul fiume azzurro nuotava una Rusalka*, 1832), ad Aleksandr Puškin (*Rusalka*, *La Rusalka*, 1829-1932), a Nikolaj Gogol' (*Majskaja noč'*, *Notte di Maggio*, 1831) e ad Ivan Turgenev (*Bežin lug*, *L'erba di Bežin*, 1851).³⁰ Ma un ulteriore collegamento letterario presente nel titolo è con il celebre romanzo *Master i Margarita*, *Il Maestro e Margherita* di Michail Bulgakov (1966-1967): il luogo in cui avviene la vicenda sono infatti i cosiddetti *Stagni del Patriarca* di Mosca, ambiente evidentemente prospero per incontri di tipo sovrannaturale. Così mentre Michail Berlioz nel romanzo bulgakoviano incontra il diavolo travestito da professore di magia nera, Woland, agli Stagni, in un vicolo accanto ad essi la protagonista del racconto vasilenkiano vive una strana avventura con la sua nuova amica, Nina. Le due donne fanno conoscenza all'ufficio dei divorzi, e la scena descritta dalla Vasilenko stringe il cuore e rende subito palese l'abisso di solitudine in cui è precipitata la protagonista, che per mantenersi fa la guardiana al giardino zoologico:

Меня тогда бросил муж. Нину тогда тоже бросил муж. Мы и познакомились с ней в загсе [...] В тот глухой хмурый серый день апреля — вот-вот пойдет снег — мы с мужем зашли в загс и долго сидели в очереди, чтобы развестись, так долго, что когда, наконец, мы вышли на улицу, — там уже наступила весна. Там, на улице, вдруг внезапно наступил май: растаял снег, потекли ручьи, лопнули почки, запели птицы — и новый мир, будто только что спущенный на воду корабль, закачался под белым парусом цветущего вишневого сада, приглашая взойти на палубу.[...] Ее Саша — невысокий, в белой рубашке, в темных кудрях, шел впереди; мой — Петя — в милицейской форме, огромный, как шкаф, — позади. [...] Так мы познакомились. Мужья наши закурили, прикуривая, разговорились, потом вдруг чему-то рассмеялись дружно, и так, пересмеиваясь и переговариваясь, поглощенные друг другом и цветущим садом, ушли. Мы смотрели им вслед. Они не оглянулись. (Vasilenko 2016: 108-109)

Allora mio marito mi piantò, ed anche Nina fu abbandonata; facemmo conoscenza all'ufficio per i divorzi. In quel vuoto, tenebroso e grigio giorno d'aprile, - avrebbe nevicato da un

³⁰ A questo proposito si veda la tesi del 2001 della dott.ssa Ul'jana Valerievna Matasova intitolata *Motiv "vodnoj devy" v tvorčestve nemeckich i russkich pisatelej epocha Romantizma*.

momento all'altro, - io e mio marito restammo in fila per divorziare così a lungo che quando alla fine uscimmo fuori erano già spuntati maggio e la primavera con il disgelo, lo scorrere dei ruscelli, lo sbocciare delle gemme dei fiori, il canto degli uccelli, questo mondo nuovo insomma, quasi fosse una nave appena varata, dondolante sotto la bianca vela dei ciliegi in fiore, che invitava a uscire sul ponte. [...] Il suo Saša camminava avanti: era basso, con riccioli neri ed indossava una camicia bianca; il mio Petja, enorme come un armadio, gli stava dietro con la sua divisa da poliziotto. [...] Così facemmo conoscenza, mentre i nostri mariti si misero a fumare ed attaccarono discorso; all'improvviso scoppiarono a ridere per qualcosa, come vecchi amici. Continuarono a sghignazzare e parlando assorti l'uno nei discorsi dell'altro e nel giardino in fiore, se ne andarono. Li seguivamo con lo sguardo, ma non si voltarono.

In seguito la vicenda, già abbastanza miserabile, assume una piega del tutto inquietante e sconcertante, che getta un luce sinistra sull'intera narrazione e sul destino della protagonista:

— Ты хочешь картошки? — спросила Нина хрипло. [...]

[...] я произнесла на свою беду и свое счастье волшебное слово:

— Хочу, — сказала я.

Хищно, как на добычу, глянула на меня Нина тигриными холодными глазами, и я отчетливо поняла в тот миг, что душа моя продана — с молотка, за жареную картошку — кто больше? — раз-два- три — продано, господа! И что начинается другая жизнь, странная и опасная. Об этом говорило и лицо Нины: оно в тот момент стало белым, как мел, и вокруг себя произвело сияние, словно лампа дневного света. Даже что-то начало пощелкивать в воздухе, электрическое. О! Я еще не знала, с кем я связалась! (Vasilenko 2016: 109-110)

- Ti vanno delle patate? – chiese Nina con voce rauca [...]

Tra disgrazia e felicità, pronunciai la parola magica:

- Le voglio.

Nina mi guardava rapacemente, con freddi occhi di tigre, quasi fossi una preda: in quel momento compresi chiaramente che la mia anima era stata venduta all'asta – per le patate arrostiti – ci sono altre offerte? Uno...due...tre...venduta, cari signori! Ed ora ecco una nuova vita, strana e pericolosa, i cui segni si leggevano anche sul volto di Nina che in quel momento divenne bianco come il gesso con intorno un luccichio, come una lampada a luminescenza; nell'aria si mise a crepitare qualcosa come di elettrico. Oh, ancora non sapevo a chi mi ero legata!

La protagonista ha dunque incontrato una *rusalka*; decidendo di stare con lei essa ha in modo ineluttabile segnato il suo destino. Da questo punto in poi il racconto assume una piega sempre più cupa; le due donne comprano dei distillati e iniziano una violenta

maratona alcolica agli Stagni del Patriarca che le porta in uno stato di completa ubriachezza; in un momento di apparente lucidità, la protagonista racconta a Nina la sua vita pre-matrimoniale e coniugale; esempio perfetto di *entrelacement* o narrazione ad incastro vasilenkiana, essa potrebbe essere considerata il plot per un racconto a sé stante e richiama in modo capillare quella “solitudine femminile alla russa” che abbiamo trovato nella nostra indagine anche in alcune opere petruševskiane:

Про то, как хорошо и счастливо жила я на своей родине у реки Волги, как собирала в степи подснежники и тюльпаны, и видела змей, греющихся весной на солнышке, и сусликов, свистящих у норок, и сайгаков, бегущих в ночи, как во сне, и про то, как приехал в отпуск сосед Петя, женился на мне и привез меня сюда, в Москву, где он остался служить после армии и где меня бросил через полгода, сразу же после того, как нам дали комнату в общежитии. Я рассказала ей, что вот уже месяц живу в этой же комнате, за перегородкой, и каждую ночь Петя приводит с улицы женщин, которые стонут от наслаждения по другую сторону перегородки до утра, а я лежу всю ночь не сомкнув глаз и не знаю, что делать мне и как реагировать. (Vasilenko 2016: 111)

Di come vivevo serena e felice tra le mie terre lungo la Volga; di quando raccoglievo i bucaneeve e i tulipani nella steppa; di me che vedevo serpenti crogiolarsi al sole primaverile, citelli che fischiavano dalle tane, antilopi delle steppe correre di notte, come in sogno; di come arrivò in vacanza il vicino di casa Petja; di come mi sposò e mi portò qui a Mosca, dove era rimasto dopo aver prestato servizio nell'esercito, sì qui a Mosca, dove mi piantò dopo sei mesi, subito dopo aver ricevuto una stanza in un dormitorio. Le raccontai che già da un mese vivevo in quella stessa stanza, ma dietro un tramezzo: e di come Petja ogni notte ci portasse donne di strada, le quali gemevano di piacere fino al mattino, lì, dall'altra parte del tramezzo; io me ne stavo distesa tutta la notte senza chiudere occhio, non sapendo cosa fare di me e come reagire.

Da questa descrizione in parte bucolica e in parte drammatica si può notare come alcuni elementi (l'ambientazione geografica dell'infanzia con la presenza della steppa di Astrachan' e il trasferimento a Mosca) siano chiaramente e volutamente autobiografici. Lo squallore della vita coniugale è presentato in termini di assoluta empatia con la protagonista. Ne segue che Nina, anch'essa ubriaca, compie una trasformazione fisica sovranaturale e una violenta azione delittuosa che rendono evidenti la sua natura demoniaca; vittime sono due poliziotti (lo stesso lavoro dell'ex marito della protagonista, particolare questo non secondario nella logica di vendetta delle *rusalki*) che cadono nel terribile inganno del demone:

В какой-то момент она вдруг зажглась, как настольная лампа, [...] Нина светила сама, серебряный лунный свет шел изнутри нее, будто она проглотила луну либо сама была лунным телом луны. Она светила, издавая крик. [...]

— Хулиганите? — спросил один, толстый и добродушный.

— Гражданочка, слазьте! — закричал Нине другой — худой, бледный и нервный. [...]

— Уйдите! Не лезьте в мою личную жизнь! — сказала она им. — И что вы понимаете в любви?

[...] Но Нина [...] мягко, по-рысьи, отступала к пруду, увлекая за собой милиционеров. Она шла уже по щиколотку в воде, и опять начала светиться, как раньше, тихим лунным зеленоватым светом, будто вся обмазанная фосфором, [...]

— Загоняй! —

— Поцелуй меня, — сказала она ему. Ее лицо было белым, как мел. [...]

— Ну же! — сказала Нина властно. — Целуй! Ты никогда не целовался? Хочешь, я научу тебя?

Она приблизила свое лицо к его и поцеловала его прямо в губы. Целуясь, они ушли на дно и долго не возвращались, и когда всплыли,

то не отрывали уста друг от друга. [...] И они опять ушли на дно. Она вынырнула одна и весело сказала:

— Кто следующий?

— Я! — вызвался добродушный. Он лежал, как надувной матрас и смотрел на звездное небо. Нина подплыла к нему, перевернула и увлекла на дно. Выплыла она опять одна. (Vasilenko 2016: 112-114)

Ad un certo punto improvvisamente si accese, come una lampada da tavolo, [...] Nina risplendeva da sé, l'argentea luce lunare era al suo interno, come se avesse ingoiato la luna oppure come se lei stessa lo fosse. Riluceva urlando. [...]

- Così fate le teppiste, eh? — chiese uno, grasso e bonaccione.

- Cittadina, scenda! — gridò a Nina uno pallido, magro e nervoso.

- Andatevene! Non mettetevi a ficcare il naso nella mia vita! — disse loro — Che ne sapete voi dell'amore? [...]

Ma Nina [...] arretrava lentamente, come una lince, verso lo stagno, trascinando con sé i poliziotti. Era già con l'acqua alle caviglie ed ecco, iniziava nuovamente ad illuminarsi come prima, di una quieta e verdognola luce lunare, quasi fosse tutta ricoperta di fosforo [...]

- Vattene!

- Baciarmi, - gli disse. Aveva l'incarnato bianco come il gesso. [...]

- Daaai! — disse Nina in modo irresistibile — Baciarmi! Non hai mai dato un bacio? Vuoi che ti insegni io? — Avvicinò il suo viso e lo baciò proprio sulle labbra.

Mentre si baciavano si immerse nel fondale, non tornando per parecchio tempo. Una volta in superficie non staccavano le loro bocche l'uno dall'altra. [...] E di nuovo si immerse. Riemerse soltanto lei, che allegra gridò: - Chi è il prossimo?

- Sono io! si offrì il bonaccione, che era disteso a guardare il cielo stellato come un materassino gonfiabile. Nina lo raggiunse, lo scombussolò per bene e lo trascinò nel fondale. Di nuovo riemerse da sola.

La protagonista capisce che Nina ha ucciso i poliziotti annegandoli negli Stagni; il fatto che entrambe fossero state abbandonate, fornisce alla vicenda un dettaglio ancora più cruento; la vendetta della *rusalka* avviene come azione salvifica per la sua amica, rimasta intrappolata nelle reti dell'afflizione e della depressione dopo il divorzio. Nel mondo violento maschilista, qui rappresentato dal poliziotto, il riscatto della donna avviene in questo caso attraverso l'intervento sovranaturale di un'entità demoniaca. La *rusalka* uccide per degli amori perduti, invitando con l'inganno i funzionari ad entrare nel suo regno acquatico con la promessa di un amore proibito. La violenza e la solitudine che la protagonista e Nina hanno patito durante i loro matrimoni, si ripercuote sulla vita delle due donne anche dopo il misfatto; una risulta un'entità che ha già vissuto l'esperienza della morte, l'altra invece, accettando la sua amicizia e vicinanza, si è legata in modo totale e fatale ad un essere che cerca la vendetta come soluzione. La protagonista dunque vivrà una vita da isolata, affiancata soltanto a un'amicizia tutt'altro che sana ed anzi, mortifera. Solitudine (per un matrimonio fallito per un'amicizia malata) e violenza (per una riconciliazione con la vita avvenuta attraverso una vendetta crudele) convivono non solo nell'animo delle due donne, ma anche travalicare i confini di umano e divino. Il racconto, simile a una narrazione dei *Canti degli Slavi orientali* petruševskiani, palesa come il sovranaturale possa permeare la vita di chiunque, recando con sé soluzioni non certo concilianti ma sicuramente di riscatto, nell'ottica di un animo maltrattato.

Il quarto racconto qui analizzato è intitolato *Topol', doč' topolja* (*Pioppo figlia del pioppo*) ed è stato pubblicato nel 1995 sul giornale femminista "Preobraženie"³¹. Esso è in realtà una parte di un capitolo del romanzo *Duročka* l'opera più celebre di Svetlana Vasilenko; l'autrice però ha deciso di riproporlo anche in chiave separata, come piccola narrazione a sé stante. *Duročka* sarà un'opera obbligatoriamente oggetto di studio in questa tesi e verrà trattata successivamente, vista la sua importanza capitale non soltanto nella produzione vasilenkiana, ma anche in quella della letteratura russa contemporanea; la critica ha giustamente notato come:

³¹ "Preobraženie. Russkij feministkij žurnal", Moskva, 1995, n° 3, p.112

“Little Fool” showcases Vasilenko’s command of style, unique blend of tragic and transcendent, and intrepid confrontation with “eternal questions”. (Goscilo 2000: 22)

Senza anticipare nulla rispetto all’analisi successiva, in questo racconto si parla di una ragazza, Nad’ka, che risulta incinta grazie a dei semi di pioppo. La sconcertante vicenda è narrata dal fratello che si prende cura della sorella. Nad’ka assomma su di sé delle caratteristiche che a prima vista la fanno apparire come autistica o peggio, con un ritardo mentale (leggendo invece l’intera opera, *Duročka*, si scopre che il comportamento “strano” di Nad’ka ha radici ben più mistiche e profonde, che verranno esposte nell’analisi); sia l’autrice che l’io narrante, giocando con i verbi “nadut’ ” e “razduvat’sja” che significano rispettivamente “imbrogliare” e “gonfiarsi”, accolgono la possibilità che Nad’ka sia stata messa incinta dal vento, incapace di comprendere la realtà a causa delle sue stranezze:

Раздевайся! Дура! — кричал я ей. Она улыбалась дурацкой своей улыбкой, от которой хотелось зарыться с головой в дерьмо и разреветься, [...] и улыбнется оттуда с неба своей дурацкой бессмысленной улыбкой, от которой хочется разреветься. [...] Я всегда чего-то жду от нее. Я каждый день жду, что она вдруг услышит меня, или заговорит, или перестанет быть дурочкой. Мне всегда кажется, что вот сейчас... Или завтра... (Vasilenko 2016: 85)

Spogliati, scema! – le gridavo, mentre lei sorrideva in quel modo così stupido che faceva venir voglia di ficcare la testa in un mucchio di merda e scoppiare a piangere. [...], a sorridere da lì con quel suo stupido sorriso senza senso che fa venir voglia di scoppiare a piangere. [...] Mi aspetto sempre qualcosa da lei, ogni giorno mi aspetto che all’improvviso mi senta, o cominci a parlare o che smetta di essere una ritardata. Mi sembra sempre che debba succedere proprio ora... o domani [...]

In questa citazione vediamo come il fratello sia disperato per la situazione insostenibile della salute mentale della sorella, la quale continua tra l’altro a pensare che il padre del bambino che porta nel ventre sia il vento; egli la tratta con una durezza che nasconde però in realtà, un profondo e radicato affetto e che lega i due da un vincolo inscindibile e quasi spirituale, che sembra prescindere perfino dal sangue. Ovviamente l’immagine di Nad’ka quale individuo diverso rispetto al resto della società è conseguentemente anche

un'immagine di profonda solitudine di un animo sensibile; ma questa sensibilità e semplicità possono essere anche una forma di ricchezza: infatti gli occhi vacui della giovane che fissano il vuoto trovano nell'immobilità sacrale e perenne degli sguardi mariani delle icone religiose, un parallelo, riteniamo voluto, da parte della scrittrice. Dopo aver aiutato Nad'ka a rivestirsi da una doccia, il fratello esprime la sua personalissima idea sulla sorella, ben diversa da epiteti come "scema" e "stupida" che aveva usato contro di lei per tentare di renderla partecipe degli eventi. Scopriamo così che:

[...] что я очень чувствую Надькину добрую прекрасную душу, на которую накинута зачем-то тупое глухое и немое тело, будто засадили в тюрьму, где ни звука, ни крика. (Vasilenko 2016: 85)

[...] sento l'anima buona e meravigliosa di Nad'ka, sulla quale per qualche motivo è stato gettato sopra un corpo insensato, sordo e muto, come se l'avessero messa in una prigione, dove non si odono né suoni né grida.

Proprio in queste parole scopriamo che la stupida Nad'ka è in realtà una dignitosissima e veneratissima *jurodivaja* o "folle in Cristo": le sue stranezze e i suoi comportamenti sono dunque legati al Divino, non a malattie generiche. Al fine di non anticipare l'analisi del romanzo *Duročka* che avverrà nella sezione ad esso dedicata, segnaliamo che l'importanza dello *jurodstvo* (stoltezza in Cristo) nella narrativa vasilenkiana sarà espressa nel capitolo inerente l'opera. Sottolineiamo come la percezione di trovarsi di fronte ad una protagonista la cui vita è stata stravolta dal contatto con Dio, cambia radicalmente la percezione anche di chi legge: da ragazza con un ritardo mentale, Nad'ka diventa l'epifania di una Madonna in terra, capace di comprendere l'inspiegabile e di compiere eventi miracolosi. Anche le possibili idee sulla sua gravidanza mutano totalmente: leggendo il racconto sorge il dubbio che la giovane possa essere stata vittima di un crudo atto sessuale (tutta la narrazione contiene il seme del dubbio di una violenza perpetrata e latente); ma scoprendo la natura mistica di Nad'ka, che la accomuna a così tanti santi russi e sante russe che in vita erano dei "folli in Cristo" proprio come lei, allora ci lasciamo ammaliare dalla cadenzata e quasi "poetica" prosa di Svetlana Vasilenko, capace di mescolare folklore, leggenda, storia, religione, fantasia; la scrittrice riesce così a far sognare

i lettori, rendendoli possibili sostenitori dell'affascinante teoria che il "vento del sud" si sia unito a Nad'ka. Questa gravidanza è forse, per la scrittrice, molto più importante di quanto non si creda: è una speranza. Sull'idea di Russia in Svetlana Vasilenko torneremo nel capitolo a seguire, ma qui anticipiamo che possiamo scorgere in quest'unione tra carne umana ed elemento eolico naturale, una sorta di auspicio per una nascita "nuova", "alternativa", per una palingenesi di una patria russa un po' più *jurodivaja* e femminile, e meno opprimente. Concludiamo quest'analisi di racconti vasilenkiani con il testo *Pesn' pesnej*, edito nel 1995³². Il titolo è la traduzione letterale in russo di ciò che noi conosciamo come *Cantico dei Cantici*, uno dei più affascinanti e sorprendenti testi dell'Antico Testamento, compreso anche nella Bibbia ebraica. La vicenda narrata da Svetlana Vasilenko è però ambientata nella Mosca tardo sovietica, e descrive un rapporto d'amore tormentato di una coppia. L'uomo inizia a temere di essere ascoltato e spiato, durante le conversazioni telefoniche, da tutti gli inquilini della gigantesca ed anonima *kommunalka* in cui vive; la sua fobia assume i tratti di vera e propria paranoia quando vieta all'amata di potergli dedicare anche le più semplici e spontanee frasi d'amore, d'affetto e di conforto; egli vede pericoli ovunque, orecchie pronte ad ascoltarli e a farsi beffe di loro o chissà cos'altro; anche se come vedremo, la situazione si farà via via più complessa, possiamo percepire un possibile riferimento alla pericolosissima realtà quotidiana sovietica in cui spie e delazioni erano all'ordine del giorno, molte volte per i più futili e banali motivi.

Звоню любимому и говорю: "Я тебя люблю".

А он мне говорит: "Тише, она услышит".

— Кто услышит? — говорю я.

— Трубка, — говорит, — вторая услышит.

[...]

На другой день я звоню, говорю:

— Алле... Мой лю...

[...]

— Тише, они нас слышат...

— Да кто они? Кто?

— Они. Они расползаются по соседям...

— Мой милый, мой бедный, мой...

³² S. Vasilenko, *Pesn' pesnej*, "Preobraženie. Russkij feministiskij žurnal", Moskva, 1995, n° 3, pp.113-114.

- Они размножаются...
- Кто?
- Трубки. Телефонные трубки!!!
- Но как?
- Как змеи.³³

Telefono al mio uomo e gli dico “Ti amo”.
Ma lui mi risponde “Fa’ più piano, potrebbe sentirti”.

- Chi potrebbe sentirmi? – gli domando.
- La seconda cornetta.

[...]

Un altro giorno lo chiamo:

- Pronto...Amor...

[...]

- Più piano! Ci sentono...
- Ma chi? Chi?
- Loro. Si infilano nelle stanze dei vicini...
- Amore mio, poverino, mio...
- Si moltiplicano...
- Chi?
- Le cornette. Le cornette del telefono!!!
- Ma.. come fanno?
- Come i serpenti.

La protagonista non si arrende e così un giorno lo richiama ripetutamente; è a questo punto che l’uomo, furente, grida tutte le sue paure ma poi, subito dopo, si tradisce rovinosamente con una risata sconcertante, alla domanda innocente della sua donna. Così quest’ultima comprende che la fobia in realtà nasconde ben altro e che l’abisso di inganni e umiliazioni per lei era già stato preparato. Qui la violenza psicologica maschile colpisce l’animo della donna in modo subdolo, mascherando un animo senza scrupoli e fedifrago con una falsa facciata di timore reverenziale e paure generiche:

[...] трубки в каждой комнате многоквартирного дома, у каждого жильца. Они, эти трубки, заползают под подушки, в ванны и унитазы. И пока я объясняюсь в любви — каждый жилец, от младенца до седовласого кагебешника слышит меня, подслушивает и смеется, да, смеется!
— Любимый...

³³ Racconto consultabile all’indirizzo:

http://www.a-z.ru/women_cd1/html/vasilenko_l.htm

— Смеется, смеется, да, смеется!!! Ты стала посмешищем нашего дома! Они, жильцы, стали как одна дружная семья и обсуждают тебя на кухнях, варя кисель!

— Ну и пусть!

— Нет не пусть, не пусть, не пусть! — кричал мой безумный возлюбленный, беснуясь.

Я робко попросилась в гости. Он захохотал, как та дружная семья, обсуждая меня. И тогда я поняла вдруг. Я поняла, что он разлюбил меня. И что полюбил другую. И та, другая, смеется громко и хохочет раскатисто, когда я звоню и лепечу свои жалкие робкие "люблю". И я заболела.³⁴

[...] cornette in ogni stanza di ogni appartamento dell'intero palazzo, cornette per ogni inquilino! Si infilano sotto i cuscini, quelle cornette, nelle vasche da bagno, e nelle tazze dei gabinetti! E mentre sto qui a dichiararti il mio amore, mi ascoltano tutti, dal bambino al vecchio agente del KGB! Mi intercettano e ridono! Sì, ridono!

- Amore...

- Ridono, ridono, sì sì, ridono!!! Sei diventata lo zimbello del nostro palazzo!! Gli inquilini sono diventati un'unica famiglia unita e se ne stanno in cucina a criticarti, mentre preparano la gelatina!

- E così sia, allora!

- No, no e no! Così sia un bel niente! — gridava il mio amato, furente.

Chiesi timidamente se potevo andare a trovarlo, ma lui scoppiò a ridere fragorosamente, come quella famiglia unita che mi criticava.

E così all'improvviso capii.

Capii che non mi amava più, amava un'altra. E quest'altra se la rideva a crepappe quando lo chiamavo, e balbettavo i miei pietosi e timidi "Ti amo".

Mi ammalai.

Inizia a questo punto una lunga e particolareggiata descrizione di Svetlana Vasilenko sulla solitudine femminile; i comportamenti, le impressioni, i funesti propositi, sono quelli di un animo violentato. Molto evocativa l'immagine dell'intera città di Mosca senza vita paragonata al telefono silenzioso; quando l'amore finisce rovinosamente e i sentimenti vengono maltrattati, la morte scende non soltanto nell'animo di chi subisce l'ingiustizia ma addirittura in tutto l'ambiente circostante. E nel pieno della depressione (bravissima la scrittrice a far percepire con frasi semplici e a qualsiasi lettore il dolore femminile), la protagonista vuole uniformarsi a questa Mosca divenuta un immenso cimitero; che senso ha vivere quando l'amore è morto? Sorge dunque l'idea del suicidio come liberazione

³⁴ http://www.a-z.ru/women_cd1/html/vasilenko_l.htm

dalla violenza, dalla solitudine e dal dolore, frenato però dalla confusa idea di un aldilà orrido e freddo.

Я лежала и плакала, я могла плакать часами. Мой единственный телефон молчал. Он молчал вообще — будто вся большая Москва вымерла. Я выглядывала в окно и удивлялась тому, что там ходят живые люди. Особенно тяжело было ночью. Я не могла спать, плакала все и плакала, вглядываясь через окно в длинную черную ночь — она не кончалась, будто была вечной — черным огромным животным была эта ночь и смотрела на меня оттуда, с улицы через окно желтым фонарем одного глаза — он то вспыхивал, то потухал, то разгорался вдруг добела — и мне хотелось повеситься — именно на нем, на этом фонаре, и с его серой бетонной шеи, свешиваясь, висеть. Я не повесилась тогда только потому, что боялась холода. Что когда я умру, то мне будет очень холодно. Я всего этого боялась: этих холодильников специальных, и что раздевать будут, и мыть... Я боялась, что и душе тоже будет холодно — там в космосе, — смертельно холодно. Мне казалось, что это очень жестоко — заставлять ее лететь по такому адскому холоду — все равно, что выпускать зимой детей на улицу без пальтишек, голышом в холодрыгу. Мне казалось это бесчеловечным. И это останавливало меня.³⁵

Stavo distesa a piangere, anche per ore intere. Il mio unico telefono taceva, taceva completamente, come se tutta l'immensa Mosca fosse morta; guardavo giù dalla finestra e mi stupivo di veder passare persone vive. La notte era particolarmente difficile; non riuscivo a dormire e piangevo in continuazione, guardandola attraverso i vetri, lunga, tetra e senza fine, quasi fosse eterna; sembrava un enorme bestia nera che mi osservava dalla strada con l'occhio giallo di un lampione che ora baluginava, ora si spegneva, ora si riaccendeva fino a diventare bianco. Volevo impiccarmi lì, proprio a quel lampione, penzolare da quel suo grigio collo di cemento. Non lo feci soltanto per paura del freddo; per paura che se fossi morta, ne avrei avuto moltissimo. Temevo tutto ciò: le celle frigorifere, il mio corpo spogliato e lavato... Avevo paura che anche l'anima avrebbe avuto freddo lassù, nel cosmo; un gelo mortale. Mi sembrava che ciò fosse molto crudele: farla volare in quel gelo infernale come far uscire i bambini d'inverno, quando fa un freddo cane, senza cappottini, nudi. Tutto ciò mi pareva inumano. È stato questo a fermarmi.

Interessante paragonare il buio della notte in questo racconto e nell'opera *Vremja-noč'* di Ljudmila Petruševskaja: nel romanzo precedentemente analizzato, esso era l'unico momento di tranquillità e requie nella vita di Anna Andrianovna; soltanto di notte ella poteva scrivere le sue memorie e trovare il riposo dell'animo. Qui invece esso è sinonimo di pericolo, addirittura di morte, ed è visto come un orribile ed informe mostro pronto a rapire la povera sventurata: collegandoci al folklore, (e riteniamo che la Vasilenko faccia

³⁵ http://www.a-z.ru/women_cd1/html/vasilenko_l.htm

altrettanto, nella descrizione del buio) lo possiamo identificare come il vero e proprio uomo-nero o babau (il *boogeyman* anglosassone) con i quali si spaventavano i bambini piccoli. La notte qui è il tempo del dolore, della depressione e della morte. E l'occhio del mostro, ossia la luce del lampione, rende ancor più evidente il connubio con un narrazione del genere horror; il fatto che la protagonista poi voglia impiccarsi sul lampione, che è parte integrante dell'informe massa mostruosa, rende ancora più inquietante l'immagine. A essere però veramente disturbanti e desolanti sono i pensieri che la giovane donna fa, convincendosi a restare in vita: solitudine e violenza infatti, potrebbero attanagliare l'animo anche dopo la dipartita. Questa visione totalmente pessimistica di un aldilà malato e corrotto, dominato dal freddo, è emblema degli effetti sulla psiche e sull'animo femminile di una violenza e di una solitudine che collimano, ci sembra, a pieno con i nostri temi.

Il racconto prosegue poi con una prima svolta narrativa; la protagonista trova in casa una lettera scritte da un amico d'infanzia, con il quale aveva avuto una relazione; il flusso di ricordi prende il sopravvento sul buio notturno e dell'animo, e tutto si colora di nostalgia per un amore vero e puro; la descrizione è ammantata di elementi urbani e bucolici:

[...] и как мы ходили с ним по Москве, и он читал мне стихи, и милиционеры оглядывались на нас, — началась гроза, мы целовались, грохотал, будто вокруг нас разрываются бомбы, гром, и молния [...] осветила на мгновение и небо, [...] — он сам был в то мгновение, как гроза и молния [...] ³⁶

[...] oh, come ce ne andavamo a passeggio per Mosca insieme! Mi leggeva poesie, e i poliziotti si giravano a guardarci, poi è iniziato un temporale, ci baciavamo, tutt'intorno tuonava come sotto un bombardamento, i lampi, [...] illuminarono per un istante il cielo, la terra [...] quel momento lui era proprio come un temporale, come un fulmine [...]

Tutto dunque si illumina alla memoria della giovane; l'immagine, piena di luce, arriva dal passato ed è in fortissima opposizione con il buio della stanza in cui ora languisce la protagonista. L'amore con questo ragazzo era probabilmente una vera scintilla in un mare di tenebra, eppure troppo fugace; scopriamo che il giovane sarebbe morto di lì a poco per

³⁶ http://www.a-z.ru/women_cd1/html/vasilenko_l.htm

una malattia renale. Così anche la sua trasformazione in fulmine, nei ricordi della protagonista, assume il duplice significato di forza vivifica e capace di portare luce e amore, ma anche, amaramente, di essere istantanea, evanescente, peritura. Arriviamo così alla seconda svolta narrativa, del racconto; la protagonista afferma:

И мне вдруг страстно, жадно захотелось умереть, это было сильнейшее желание, похожее на желание плоти, — и все, чего я так боялась — темноты, холода, мертвечины — вдруг все это стало совсем не так, а стало — дождем, счастьем, юностью, стало освобождением от муки и боли, предательства и нелюбви; ТАМ — жизнь, ТАМ — счастье, а здесь — смерть и подлость, грязь и бесстыдство, — все перевернулось. Я встала, искушение было велико, надо было только найти дверь — туда, и способ — как попасть в мир счастья и света, туда, где меня любят и ждут...³⁷

All'improvviso ebbi una voglia terribile, smaniosa di morire: era un desiderio fortissimo, simile a quello carnale, e tutto ciò che temevo – l'oscurità, il freddo, la decomposizione, - improvvisamente tutto si fece diverso, si trasformò in pioggia, felicità, giovinezza, in liberazione dai tormenti dai dolori, dai tradimenti, dal disamore. L'À c'era la vita, L'À c'era la felicità... qui invece la morte e la viltà, il sudiciume e l'impudenza; tutto si era capovolto. Mi alzai, la tentazione era fortissima, bastava trovare il varco, trovare il modo per penetrare in quel mondo di felicità e di luce dove mi amavano e mi aspettavano...

Tutto questo non è che lo sconcertante resoconto al rallentatore di un suicidio; la protagonista decide di raggiungere l'anima del giovane amato in gioventù, unico vero amore della sua vita solitaria e abbruttita. Non sappiamo se questi pensieri fossero già presenti nella giovane, ma il turpe tradimento dell'attuale compagno non ha fatto altro che scatenare la depressione e la volontà di auto distruzione. Ancora una volta abbiamo, l'elemento catartico, che collega questa narrazione con altre petruševskiane già studiate: il suicidio è una liberazione dal dolore, come indicato nella fortissima frase citata; il suicidio è la porta verso la vita felice, nella speranza di un ricongiungimento con l'antico amore. Questo terribile e paradossale pensiero la giovane lo sviluppa poco prima di porre fine alla sua esistenza violentata e solitaria; e così due temi come solitudine e violenza trovano qui uno dei nodi narrativi più alti e centrali all'interno di quest'indagine.

³⁷ http://www.a-z.ru/women_cd1/html/vasilenko_l.htm

Il racconto termina in modo inquietante, provoca commozione, nostalgia e sgomento in chi legge; la scrittrice inserisce, come già nel titolo, l'elemento religioso, che ammantava tutto di un'aura misteriosa; definiamo ciò come la "religione vasilenkiana", il culto segreto e intimo dell'autrice di Kapustin Jar. Anche la critica ha notato un alternarsi tra l'Inferno e il Paradiso:

For Vasilenko, the Old Testament dictum "the blood is the life", facilitates a conceptual and stylistic modeling of humanity as constantly balanced on a double-edged sword: the hell of annihilation and the heaven of salvation/bliss. (Goscilo 2000: 15)

In questo caso la beatitudine e la salvezza della protagonista passano inevitabilmente per il suicidio; la vera morte sarebbe continuare a vivere nel sudiciume, nella violenza e nell'indifferenza del disamore del presente. La giovane sente squillare un telefono (il trillo paragonato a quello di una campana è identificativo che già siamo nel mondo dei morti) e riconosce, all'altro capo del ricevitore, il suo antico e giovanile amore. Interessante notare come il riconoscimento avviene non attraverso il timbro vocale, bensì dal respiro; siamo di fronte ad un incontro tra spiriti, tra fantasmi, i due innamorati si sono già riuniti. La giovane donna, con un'acuta inversione di ruoli che è anche un atto d'accusa della scrittrice nei confronti dell'abbietta società maschilista, chiede perdono al giovane per "averlo tradito" legandosi a un uomo sbagliato che l'ha poi condotta alla rovina completa. Il senso di colpa dell'animo femminile è spontaneo perché maturato in un contesto di violenza e sopraffazione in cui la donna è, naturalmente, colpevole. Viene a questo punto citato dall'io narrante e dalla scrittrice stessa un passo, leggermente modificato, del *Cantico dei Cantici*, che qui di seguito riportiamo:

Я любовью больна ибо любовь как смерть сильна ревность как ад тяжела жаром жжет божье пламя она мой милый прекрасен отличен от тысяч лиц его чистое золото кудри его пальмовые гроздья черные как ворон очи его как голуби купаются в молоке губы его красные лилии капающие медом янтарным руки его золотые жезлы живот его слоночья кость ноги его мраморные столбы поставленные в золотые опоры небо его сладость и весь он отрада...³⁸

³⁸ http://www.a-z.ru/women_cd1/html/vasilenko_l.htm

Sono malata d'amore poiché forte come la morte è l'amore tenace come il regno dei morti è la passione le sue vampe sono vampe di fuoco è fiamma divina il mio amato è bellissimo riconoscibile tra mille il suo volto è oro puro i suoi riccioli sono grappoli di palma neri come il corvo i suoi occhi come colombe si bagnano nel latte le sue labbra sono gigli rossi che gocciolano miele d'ambra le sue mani sono verghe dorate il suo ventre è tutto d'avorio le sue gambe sono colonne di marmo posate su basi dorate dolcezza è il suo palato ed egli è tutto delizie...

Perché questa scelta? Esso è uno testi più lirici, liberi ed inusuali delle Sacre scritture, poiché narra in versi l'amore tra due innamorati, con tenerezza ma anche con l'ardire di toni e di sfumature sensuali.

La citazione nel racconto non è dunque casuale; non solo ricopre di valore sacrale l'amore passato vissuto dai giovani ma, presentata come parole recitate dalla protagonista, risulta anche un sorta di invocazione o preghiera per il Divino, che possa accogliere benignamente le due anime e ricongiungerle in una sorta di celebrazione nuziale ultraterrena. La narrazione si conclude con una frase che colpisce l'animo del lettore:

Он слушал и слушал, дышал и дышал. Прижав морские раковины к ушам, мы слушали друг друга, и никто не подслушивал, нет, он один меня слышал, мы одни были на этом и том свете.³⁹

Ascoltava e respirava, nient'altro. Ci ascoltavamo premendo le due conchiglie marine alle orecchie, e nessuno stava lì a origliare, no; soltanto lui mi sentiva: eravamo soli in questo e in quell'altro mondo.

Il paragone del respiro dell'amato con la risacca e delle cornette telefoniche con le conchiglie marine infonde un'idea di pace e di beatitudine impensabili nella vita precedente; l'ambiente ultraterreno nel quale ora i due giovani si ascoltano l'un l'altra è paragonato ad un immenso oceano dove non esistono marosi tempestosi e violenti, ma soltanto il cadenzato ritmo di placide onde. Non esistono neppure delazioni e spie, perché soltanto loro possono comprendere il linguaggio arcano e segreto dei loro respiri. La prigione della vita si trasforma in libertà marina con la morte. è un finale tragico soltanto se consideriamo il suicidio negativamente; ma leggendo per intero la vicenda il lettore si

³⁹ http://www.a-z.ru/women_cd1/html/vasilenko_l.htm

convince che la protagonista, abbandonate le catene della depressione e della solitudine, sia molto più felice e amata. E la richiesta nascosta che forse Svetlana Vasilenko inserisce in questo maestoso testo è proprio questa: che le donne in vita vengano amate di più, di un amore luminoso e senza ombre come i fulmini di un temporale; e che non debbano per forza essere costrette a raggiungere quella spiaggia lontana o raccogliere quelle conchiglie marine per poter trovare un po' di felicità in più.

6.4 Tre poesie, o solitudine e violenza nel verso libero

Svetlana Vasilenko è acuta prosatrice ma anche finissima poetessa dell'attuale panorama letterario della Federazione Russa. Caratteristica principale della sua opera poetica è l'utilizzo del *verlibr* o *svobodnyj stich* (il *free verse* anglosassone) che manipola magistralmente in quasi ogni componimento. L'utilizzo di questo verso, non basato né su schema né su forme metriche tradizionali, collega la scrittrice ad autori come il settecentesco Antioch Kantemir (1708-1744) fino a sperimentatori più recenti come Michail Kuzmin (1872-1936), Aleksandr Blok o Arvo Mets (1937-1977). Interessante notare poi come anche l'altra autrice qui studiata ed analizzata, Ljudmila Petruševskaja, abbia realizzato un poema in versi liberi intitolato *Karamzin. Derevenskij dnevnik* (*Karamzin. Diario campestre*), in cui si mescolano volutamente il sentimentalismo, il realismo e il postmodernismo⁴⁰. Analizzeremo tre testi poetici; uno di essi appartiene ad un'importante raccolta di poesie (62 in totale) intitolata *Proza v stolbik*, (*Prosa in colonna*) pubblicata per la prima volta nel 2010⁴¹. Gli altri due testi appartengono ad un micro ciclo denominato *smysl žizni* (*Il senso della vita*) (11 poesie). Entrambe le raccolte successivamente sono state inserite, nel 2015, nel volume che raccoglie tutti i lavori in prosa e in versi della scrittrice, dal titolo *Dnevnye i utrennie rasmyšlenija o ljubvi* (*Riflessioni mattinali e diurne sull'amore*).

⁴⁰ T. Prochorova, *Transformacija sentimentalnogo diskursa v proizvedenii L. Petruševskoj "Karamzin. Derevenskij dnevnik"*, Zapiski Kazanskogo Universiteta, 2007, n° 2, tom 149, p.1

⁴¹ <http://www.mecenat-and-world.ru/45-48/vasilenko.htm>

Di *Proza v stolbik* la critica ha parlato molto positivamente, come si può vedere dai seguenti giudizi; Stanislav Ajdinyan afferma che:

Оно рождается в художественный ритм благодаря интонации. Светлана Василенко очень интонационный поэт. Она поэт глубокой трагической интонации. Ее поэзия даже на немногих примерах предстает трагично задумчивой, как сама жизнь, [...] В образности Светланы Василенко царит конкретность, но это лирически и интонационно окрашенная конкретность [...] ⁴²

Nasce nel ritmo artistico grazie all'intonazione. Svetlana Vasilenko è una poetessa estremamente prosodica, che canta con un'intonazione profondamente tragica. La sua poesia, bastano pochi esempi, si presenta tragicamente riflessiva, come la vita stessa, [...] Nella figurazione di Svetlana Vasilenko regna la concretezza, ma essa è una concretezza intonata e a tinte liriche [...]

Ganna Ševčenko a proposito dello stile:

Текст, как и человек, состоит из трех сущностей: физическое тело, душа и дух. Гармонично сложенный текст предполагает соблюдение правильных пропорций. Верлибры Светланы Василенко скроены из живой, натуральной ткани, приятной, как лен. Они подогнаны до миллиметра, отутюжены до хруста. ⁴³

Un testo, come un individuo, è composto di tre elementi: il fisico, l'anima e lo spirito. Un testo composto in modo armonico presuppone il rispetto delle giuste proporzioni. I versi liberi di Svetlana Vasilenko sono tagliati su misura da un tessuto vivo, naturale, piacevole come il lino. Sono regolati al millimetro, stirati fino allo scricchiolio.

O la critica Tatjana Zommer, la quale in modo affascinante paragona il *verlibr* vasilenkiano alla libertà data dalla vastità della steppa e la poetessa stessa ad un *aqyn* ⁴⁴ del centro Asia:

Степь у Василенко – величина метафизическая. Жизнь – длиною в бескрайнюю степь. Она и идет всю жизнь по степи. Степная девочка-женщина, одинокая волчица, одинокий

⁴² <http://www.mecenat-and-world.ru/45-48/aydinyan.htm>

⁴³ <http://magazines.russ.ru/ra/2010/4/sh30.html>

⁴⁴ Sull'affascinante figura dell'*aqyn*, sorta di cantastorie o poeta di professione che tra i popoli turchi aveva e in alcuni casi ha ancora oggi sia ruoli d'intrattenimento che celebrativi o polemici, descrivendo e cantando la realtà circostante, si veda l'opera *Historical Dictionary of Kazakhstan*, Didar Kassymova, Zhanat Kundakbayeva, Ustina Markus, The Scarecrow Press, Plymouth, 2012, p. 30.

поэт. Она и по степи идет. И степь в себе, [...] Степь в голове, в мыслях. Всюду. [...] Стихи Светланы – что степные песни акынские. [...] Что вижу – то и пою.⁴⁵

La steppa in Svetlana Vasilenko possiede una grandiosità metafisica. La vita è una vasta steppa senza fine. Lei cammina tutta la vita nella steppa. E' una figlia della steppa, una lupa solitaria, una poetessa solitaria. Va per la steppa e la steppa ce l'ha dentro di sé [...] nella testa, nei pensieri, ovunque. [...] I versi di Svetlana sono come canti degli aqyn della steppa: [...] canto ciò che vedo.

Tali giudizi confermano l'alta qualità poetica dell'autrice, capace di mescolare elementi autobiografici, impressioni, sensazioni, riflessioni e descrizioni reali. Il primo testo, inserito appunto in *Proza v stolbik*, che riteniamo utile per la nostra trattazione non è titolato ma viene riconosciuto con le parole del primo verso; premettiamo che le traduzioni dei tre componimenti sono personali ed inedite in lingua italiana.

Я выпала
Из мира людей,
Выпала
Из жизни,
Как мальчик-эпилептик, сын моего знакомого,
Из окошка шестого этажа:
Его позвали голоса,
Пообещав вылечить.
Выпала,
Осталась одна,
Никого уже не люблю.
Ни с кем не дружу,
Не пишу,
Не дышу.
Брожу по улицам города,
Словно душа
Неприкаянная
После смерти.
Бредёт,
Греется под
Осенним
Последним солнышком.

Осень 2005, Москва
(Vasilenko 2016: 466)

⁴⁵ Zommer Tat'jana, in <https://www.stihi.ru/2010/03/08/6159>

Sono caduta
dal mondo abitato,
caduta
dalla vita,
come il ragazzo epilettico
figlio di un mio conoscente,
dalla finestra del quinto piano:
Voci lo chiamavano,
gli promettevano di guarirlo.
Sono caduta,
e sono rimasta sola.
Non amo già più nessuno,
Non stringo amicizie,
non scrivo,
non respiro.
Vago per le vie della città,
come un'anima
dannata,
dopo la morte.
Si trascina,
si scalda,
sotto l'ultimo
sollicello d'autunno.

Autunno 2005, Mosca

Solitudine e violenza in questo componimento sono presenti già nella scena iniziale in cui la protagonista (la poetessa stessa?) si sente come un'estranea rispetto al mondo, e si paragona a un giovane epilettico, morto tragicamente dopo essere precipitato. L'immagine è cupa e carica di tristezza, ma prestando più attenzione si può forse cogliere un bagliore di luce: nell'antichità classica gli epilettici erano considerati coloro che avevano avuto la fortuna di essere stati toccati dagli dei, persone capaci di cogliere il volere divino; forse la protagonista si paragona al ragazzo proprio perché, come lui, riesce a sentire la vera ed intima voce del mondo e a raccontarlo; ma per farlo, bisogna cadere, essere quasi dei paria. Nella seconda parte invece, la solitudine pervade l'animo e la vita stessa della protagonista, incapace delle più normali azioni e simile a un fantasma. Il paragone con la morte è evidente e non si capisce bene se chi sta parlando sia una persona reale o un'anima sofferente dopo la dipartita. Gli ultimi quattro versi sono più classicheggianti

almeno nella tematica bucolica (ci sembra richiamino in modo abbastanza cogente i versi di Aleksandr Puškin dall'*Onegin*:

Nel respiro del cielo già si sente
l'autunno e il sole brilla raramente ⁴⁶

Tuttavia il senso di malinconia e di morte incipiente è ben presente ed è molto più forte dei raggi del sole autunnale descritto.

Il secondo componimento, inserito nel ciclo *Smysl žizni*, si caratterizza per essere una sorta di resoconto in versi di un'esperienza vissuta dalla Vasilenko. Si intitola *Ženskaja zona* (*Il carcere femminile*):

Женская зона

В Ленинске
в душный автобус
заходит молодая женщина —
калмычка — в офицерской форме,
с майорскими звёздочками на погонах,
садится на свободное место рядом со мной.
— Очень душно, — говорит она в пустоту. — Почему
не открыты верхние люки?
Я пожимаю плечами.
Встает.
Под неодобрительный гул женщин с детьми
открывает один из люков.
Рассказывает мне, что работает в Ленинске
на женской зоне.
Тысяча сто женщин.
Мотается каждый день из Волжского,
где живет с мужем
(поменяла полковника на прапорщика,
о чем ни капельки не жалеет, —
любовь главное), —
и обратно.
Раньше работала в Волжском —
На зоне мужской.
Говорит, что с мужиками работать легче,
Чем с бабами.

⁴⁶ A. Puškin, *Evgenij Onegin (Romanzo in versi)*, a cura di Ettore Lo Gatto, Milano, Mondadori, 1976, p.107.

Спрашиваю, почему.
— Характеры, — говорит она.
Говорит, что даже здесь, в автобусе,
когда она открывала люк,
мужчины молчали,
женщины — вы заметили? — каждая высказалась.
А тут одна тысяча сто характеров.
— Представляете?
Говорит, что сидят в основном молодые.
Есть пошивочный цех, шьют по заказу.
Но есть и старушки. Одной — 76.
Убила мужа: он, пьяница, ее избивал.
Срок ей дали большой,
вряд ли когда-нибудь выйдет.
Сидит, вяжет свитер своему мужу,
которого убила.
Распускает и снова вяжет.
Говорит, что едет домой так рано,
потому что дома ЧП.
На днях у нее в квартире был пожар.
Приехал младший брат из калмыцкой степи.
Поставил на плиту таз с бараниной,
начал варить.
Тут приехал его приятель,
Поехали на рыбалку.
Выключить газ забыл.
Хорошо, что соседи почуяли запах,
вызвали пожарных,
ничего, кроме мяса, не сгорело.
Но запах гари въелся в каждую вещь:
в одежду, ковры, занавески, диван...
Даже линолеум на кухне пахнет.
Она решила сегодня — поедет к пожарным,
узнает, как избавиться от этого запаха.
Она мыла пол водой со стиральным порошком,
пробовала мыть его с «Фэрри».
И даже с нашатырным спиртом.
Она перепробовала всё.
Не помогает.
Вся квартира пропахла горелым мясом.
Чтобы не сидеть дома, в этой душегубке,
они с мужем вечером теперь ходят в кино, театр,
гуляют в парке.
Запах преследует ее теперь днем и ночью.
Даже форма ее пропахла этим запахом насквозь,

хотя она ее постирала
и вывесила сушиться на балконе.
Ее сумка тоже пропахла.
Она подставляет к моему носу
свою черную кожаную сумку. — Чувствуете?
Она в отчаянии.
Говорит, что даже сегодня в женской зоне,
на построении,
глядя в лица молоденьких зэчек,
она вдруг отчетливо услышала запах
сгоревшей плоти.
Её там, перед строем
вывернуло наизнанку.
Сходит в городе Волжском,
на остановке «Рабочий посёлок».
25 мая 2010, 8 час. 38 мин.
Автобус «Капустин Яр — Волгоград»
(Vasilenko 2016: 569)

Il carcere femminile

A Leninsk,
su un autobus torrido,
sale una giovane donna –
- una calmucca,
con la sua uniforme
e le stelle di Magg. sulle spalline.
Si siede accanto a me.
Che afa, - si mette a dire, - Perché
i lunotti non sono aperti?
Alzo le spalle.
Lei allora
apre uno dei finestrini,
incurante delle proteste di donne con bambini.
Si mette a raccontarmi che lavora a Leninsk,
nel carcere femminile.
Mille e cento donne.
Viaggia ogni giorno da Volžskij,
dove vive con il marito,
(ha cambiato un colonnello con un sottufficiale,
ma che importa? Conta l'amore),
e poi torna indietro.
Prima lavorava a Volžskij,
nel carcere maschile.
Dice che è più semplice lavorare con gli uomini,

che con le donne.
Chiedo perché.
- Il carattere, - dice lei.
Dice che anche qui sull'autobus,
quando ha aperto il lunotto,
gli uomini sono rimasti zitti,
ma le donne,
- avete notato?-
ognuna diceva la sua.
E lì ci sono mille e cento caratteri.
-Mi credete?
Mi dice che ci stanno soprattutto le giovani.
C'è il reparto dove cuciono su commissione.
Ma ci sono anche le vecchie.
Una ha 76 anni.
Ha ucciso il marito:
lui era un alcolizzato e la picchiava.
Le hanno dato una lunga pena,
difficile che esca.
Sta seduta e cuce un maglione
per il marito
che ha ucciso.
Lo scioglie e poi ricomincia di nuovo.
Mi dice che oggi torna a casa presto
perché è successa un'emergenza.
Di recente ha avuto un incendio in casa.
Dalla steppa calmuca era giunto suo fratello minore,
che si era messo a cucinare un catino
pieno di carne di montone.
Ma era sopraggiunto un suo amico,
ed erano andati a pesca.
Si era dimenticato di chiudere il gas.
Per fortuna i vicini sentirono l'odore,
chiamarono i pompieri;
non si bruciò niente,
tranne la carne.
Ma l'odore di bruciato penetrò in ogni oggetto:
vestiti, tappeti, tende, divano...
Perfino il linoleum della cucina puzzava.
Oggi aveva deciso di andare dai pompieri,
e chiedere come eliminare l'olezzo.
Aveva lavato per terra con acqua e detersivo,
aveva provato anche con il "Fairy";
perfino con l'ammoniaca.
Aveva provato tutto,

invano.
L'intero appartamento puzzava di carne bruciata.
Per non stare chiusi in casa, in quella camera a gas,
ora lei e il marito di sera vanno al cinema, al teatro,
o passeggiano al parco.
L'odore la segue giorno e notte.
Perfino l'uniforme puzza,
sebbene l'abbia lavata
e fatta asciugare sul balcone.
Anche la sua borsetta.
Mi mette davanti al naso
la sua nera borsetta di pelle,
-Mi capite?
È disperata.
Dice che anche oggi, nel carcere femminile,
nello schieramento,
osservando le giovani carcerate
in volto,
aveva distintamente sentito l'odore
della carne bruciata.
Era lì, davanti allo schieramento.
Scende a Volžskij,
alla fermata "villaggio operaio".

25 maggio 2010. 8:38

Autobus "Kapustin Jar - Volgograd"

La poesia ha un andamento simile a quello di un resoconto trascritto in un diario, e il fatto che sia stata vissuta in prima persona da Svetlana Vasilenko infonde ai versi una certa patina di realtà cronachistica; pur essendo di fronte ad un componimento poetico, qui il verso libero utilizzato dall'autrice è caratterizzato da un registro colloquiale, che scardina alcune delle regole poetiche con lo sperimentalismo dell'uso di un linguaggio semplice, elementare, per raccontare vicende profondamente cupe e intrise di significati. La vicenda raccontata in versi liberi ci parla di un incontro casuale con una dipendente di un carcere femminile, presumibilmente stanca e sconvolta dopo anni di tale servizio. E a noi lettori si apre uno squarcio sul misterioso e cupo mondo concentrazionario femminile russo. Stando ad alcune recenti statistiche⁴⁷, nella Federazione Russa esistono 35 penitenziari

⁴⁷ <http://exzk.ru/zhenskie-zony-tyurmy-nashej-strany/>

femminili, disseminati in tutto il territorio, con una popolazione carceraria di circa 60.000 persone. Alcune strutture sono state evidentemente ereditate dall'epoca sovietica, altre sono state edificate negli ultimi anni, ma parlando di un problema come questo, è inevitabile che i due temi da noi studiati diventino centrali tra i versi liberi vasilenkiani. La guardia carceraria racconta alla scrittrice che lavorare con le donne è più difficile che con gli uomini, per via dei caratteri; in quest'affermazione abbiamo, da un lato tutta l'empatia della scrittrice per il complesso mondo femminile, maltrattato da una società maschilista, e che conduce una parte di critica a considerare l'autrice come una delle principali esponenti della letteratura femminista russa; dall'altra, contemporaneamente, abbiamo la cruda dichiarazione di un'esistenza complicata e, per alcuni versi incomprensibile:

В своей прозе В. рассказывает об обычной, казалось бы, нормальной жизни простых людей, которая в действительности ужасающе ненормальна. Писательница рисует общество маргиналов, находящихся на грани распада.⁴⁸

Nella sua prosa, la Vasilenko racconta di quella che dovrebbe sembrare la vita normale della gente comune, e che in realtà è spaventosamente anormale. La scrittrice dipinge una società di emarginati, sull'orlo della disgregazione.

Il paradosso è che a raccontare ciò sia proprio una donna, che appare però come incapace di provare pietà; il grado militare di Maggiore che porta sulle spalle, non solo denota una componente maschile nei modi di fare e nell'animo, ma ci sembra anche un particolare che riporta l'autrice agli anni dell'infanzia nella cittadina segreta di Kapustin Jar, in cui vivevano e lavoravano soltanto i militari con le loro famiglie. Solitudine e violenza sono elementi imprescindibili dalla vita carceraria, e questa mirabile poesia ne fa menzione; la donna racconta di carcerate giovani, la cui vita sarà dunque irrimediabilmente rovinata, e poi ci presenta, pur non chiamandola per nome, un'anziana carcerata che ricopre un ruolo drammatico: sconta una lunghissima pena per aver ucciso il marito alcolizzato e violento con lei. Possiamo affermare che nei quattro versi nei quali è raccontato il destino della donna, si dipana e si rende palese il vero ed intimamente crudele senso del tema della

⁴⁸ Si veda l'opera *Russkaja literatura xx veka. Biobibliograaficeskij slovar'*. p.339

solitudine e del tema della violenza: in quattro versi Svetlana Vasilenko riesce a rappresentare un intero problema nazionale, con i drammi psicologici, etici e legali connessi. Il secondo squarcio che questa oscura poesia apre è quello sulla violenza domestica, una delle piaghe della Federazione Russa⁴⁹; e le donne, marginalizzate e vessate, subiscono tale aggressività fino a quando decidono di ribellarsi, apparendo però come *monstra* incontrollabili e dunque, da condannare. Possiamo trovare molti punti in comune con le vicende narrate da Ljudmila Petruševskaja e qui trattate, e la rappresentazione della violenta gestualità catartica femminile sembra essere comune in entrambe le autrici, ma c'è un distinguo necessario, che qui riportiamo seguendo le parole della critica che ci sembra calzante:

Unlike the heroines found in the works of Petrushevskaya [...] – heroines who, however disenfranchised, still belong to a family or establish their identity through sexual acts – Vasilenko's female characters lack such connections. Her heroines are not socially marginal but also extremely lonely. [...] they are geographically and socially displaced and uprooted.⁵⁰

La solitudine vasilenkiana differisce da quella petruševskiana proprio per il fatto di essere molto più fisica, geografica, spaziale, corporea; l'elemento del carcere in mezzo alla steppa amplifica ancora di più tale sensazione all'interno della poesia. In mezzo a tutto ciò, Svetlana Vasilenko fissa in versi le parole della guardia sull'anziana carcerata, e riesce a creare un immediato e grandioso collegamento letterario, di respiro veramente epico: la

⁴⁹ Riportiamo qualche dato che, seppur limitato, può permettere di chiarire meglio la portata del problema; la fonte è una relazione specifica del 2006 per la World Health Organization, nell'ambito del Violence and Injury Prevention Programme, intitolata *Breaking the cycle: public health perspectives on interpersonal violence in the Russian Federation*:

- Each year an estimated 12 000 to 16 000 women are killed by intimate partners.
- A study of 2100 married people in seven regions (and 50 localities) in the Russian Federation in 2002 found that more than half the wives reported at least one incident of physical violence from their current husbands. Thirteen percent had been hit while pregnant, sick, nursing or in distress.
- In 1997, more than 3000 men were killed by their wives; in most cases the offender herself had suffered ongoing abuse prior to the homicide.
- Few victims of intimate partner violence seek help from authorities; one study found that 5% of female victims sought medical help and 19% police protection but that half reported needing but not seeking any support
- In 2002, 5600 rapes and 3200 cases of sexual harassment were registered in the Russian Federation.
- In St Petersburg, one in ten women aged 15–17 years surveyed had been raped.

La fonte online per questo studio è la seguente:

http://www.euro.who.int/_data/assets/pdf_file/0007/98791/E89855.pdf

⁵⁰ M. Balina, M. Lipovetsky, *Russian Writers since 1980, Dictionary of Literary Biography*, Gale, 2004, p.354.

carcerata cuce e scuce in continuazione un maglione per il marito ucciso da lei stessa; l'immagine è sconcertante, violenta ed inquietante ma richiama alla memoria la figura di Penelope e del sudario cucito; Penelope è nell'Odissea il simbolo per antonomasia della fedeltà coniugale femminile, un vero e proprio modello di comportamento. La settantaseienne in questione invece è una moderna Penelope ma vista con una prospettiva "rovesciata": lei ha vissuto percosse e non l'amore; lei è giunta al punto di uccidere il marito carnefice. La felicità coniugale non è mai esistita, per lei. Così il suo non è affatto uno stratagemma per attendere l'amato e la fine della pena, ma soltanto una sorta di crudele passatempo in un misto di tedio, livore e solitudine; un contrappasso dantesco autoinflittosi, dove creare, disfare e ricreare nuovamente, giorno dopo giorno, un oggetto per chi ha provocato soltanto violenza e solitudine, il primo colpevole della sua attuale condizione.

Dopo il riferimento omerico, i versi liberi ci raccontano di un maldestro incendio avvenuto a casa della guardia; scopriamo così che tutta la sua vita, ogni oggetto domestico, fino a ogni attività sociale, sono pregiudicati dall'odore nauseabondo di carne di montone bruciata. Ciò che viene presentato a chi legge è in realtà il ritratto di una psicosi totale e cronica che ha colpito la donna, la quale ora si sente addirittura seguita e minacciata dalla puzza, sentendola addosso a qualsiasi cosa. Improvviso come uno schiaffo, è il passaggio di stile tra la descrizione della vita carceraria femminile, con tratti dostoevskiani, all'umile e basso elenco di prodotti di igiene domestico (con tanto di marchio) per lavare il linoleum. Alla fine della lettura comprendiamo dunque che forse lo stato psicotico della guardia è sì scoppiato a causa della superficialità del fratello minore, ma in realtà già da molto tempo veniva alimentato da una vita passata a sorvegliare migliaia di donne imprigionate; la solitudine e la violenza delle carcerate così, erano già penetrate nell'animo della guardia, ora ossessionata in modo pauroso da un semplice odore. La carne bruciata, anche se di animale, richiama alla mente l'uccisione, la morte, la violenza; ecco dunque come in questo circolo vizioso, Svetlana Vasilenko abbia tratteggiato in modo sommo, sulla base di un'esperienza reale e personale, il ritratto di un intero spaccato di società russa.

Il terzo e ultimo componimento poetico che ci accingiamo ad analizzare, è stato sempre inserito all'intero del ciclo *Smysl žizni* e prende il titolo dal primo verso: *Chorošo umeret' molodoj*.

Я хочу умереть молодой.
Мирра Лохвицкая

Хорошо умереть молодой, —
Это значит —
Не потерять друзей,
Любимых не потерять,
Не потерять отца,
Не потерять мать.

Стоять у ворот
По ту сторону света
И их цветами встречать.

05.03.2009
(Vasilenko 2016: 581)

Voglio morire giovane
Mirra Lochvickaja

È bello morire giovani:
non perdi gli amici,
non perdi chi ti ama,
né tuo padre,
né tua madre.

Stare in piedi,
all'ingresso dell'Aldilà,
e andargli incontro con fiori in mano.

05.03.2009

Svetlana Vasilenko antepone alla poesia, con un intento del tutto programmatico, un verso molto simile al suo, ma appartenente alla poetessa pietroburghese Mirra Lochvickaja (1869-1905), una delle più raffinate e scandalose al tempo stesso poetesse di inizio novecento, capace di vincere il nel 1895 il prestigioso "Premio Puškin". Mirra Lochvickaja

è sorella maggiore di quella Nadežda (1872-1952) che diventerà una celebre scrittrice umoristica e sarà conosciuta come “Tэффи”. Mirra sarà invece etichettata come “la Saffo russa”,⁵¹ per il contenuto erotico e spinto di molti suoi componimenti; ciò nonostante fu moglie e madre esemplare ed è considerata una delle più interessanti interpreti della poesia dell’età d’argento e la capostipite della moderna poesia russa femminile, capace di aprire quella strada che poi seguiranno figure quali Achmatova e Cvetaeva⁵². La vicinanza che Svetlana Vasilenko ha con questa poetessa è indubbia ed anzi, il fatto di aver citato il verso di una delle sue poesie più famose sembra quasi essere un ringraziamento per la sua opera poetica e per aver iniziato, con coraggio dissacrante ed estrema vitalità, ad aprire le porte della poesia alle donne nel ‘900. Svetlana Vasilenko compone un testo breve eppure denso di contenuto; il tutto è giocato sulla paradossale affermazione iniziale, che viene poi subito spiegata nei versi successivi. Mirra Lochvickaja scrisse la sua poesia con il verso in questione cinque anni prima di morire, quando soffriva già di depressione, incubi ricorrenti, stenocardia e spaventose visioni. La sua morte è a tutt’oggi avvolta nel mistero, con voci discordanti che parlano di tubercolosi ma anche di strani episodi mistici.⁵³

Probabilmente la poetessa, presagendo l’approssimarsi della fine, arrivò a sperare nella morte per evitare molteplici sofferenze, e per potersi ricongiungere con il creato e la Natura; la sua poesia è ricca di riferimenti bucolici e pastorali, una sorta di inno primitivista alla vita, con la tomba vista come luogo di rinascita.

Svetlana Vasilenko invece ci parla nei suoi versi di come, attraverso la morte, si possano eludere i dolori e le violenze della vita; non solo: morendo presto si evita quel graduale processo di solitudine determinato dalle perdite di familiari e conoscenti. L’affermazione sconcertante e cupa trova l’alveo in cui scorrere nel panorama degradato dalla violenza della società russa descritta dalla Vasilenko, dove la morte forse può essere vista come una liberazione. Di certo questa potentissima poesia si può leggere anche in modo opposto, ossia come un’invocazione, carica di amara ironia, per tutte le generazioni di giovani

⁵¹ <http://www.mirrelia.ru/about/>

⁵² <http://slova.org.ru/lohvickaya/about/>

⁵³ <http://www.mirrelia.ru/bio/>

ragazze e ragazzi periti durante due conflitti mondiali, carestie e deportazioni; come in *Vybor Ziny* della Petruševskaja, anche qui dunque c'è il doppio gioco dell'apologia della morte o il grido d'accusa per le sofferenze del proprio amato popolo martoriato.

Restano i tre versi finali che strizzano l'occhio alla speranza di una vita serena *post mortem*, ad un ricongiungimento felice abbandonando una vita carica di violenza e che rende soli. Vogliamo concludere quest'analisi con un confronto tra i "fiori" vasilenkiani ed la seguente coppia di versi (1,4) della poesia della Lochvickaja:

Я хочу умереть молодой,
[...]
Облететь неувядшим цветком.⁵⁴

Voglio morire giovane,
[...]
volteggiare come un fiore mai avvizzito.

Riteniamo che Svetlana Vasilenko, componendo il suo piccolo inno alla morte, che è in realtà anche e soprattutto un inno alla vita, abbia sempre avuto in mente i versi lochvickiani; e così il trait d'union floreale delle due poesie profuma proprio di rinascita, di eterno, di ricongiungimento con l'eternamente giovane ed eternamente arcaica Madre - umida terra; la donna russa trova così in questo viaggio solo apparentemente finale, non soltanto un nuovo inizio, ma anche una nuova vita, nuove speranze, nuove forze, nuovi orizzonti.

6.5 *Za sajgakami*: l'animalità, il femminile e la solitudine.

Nel 1982 viene pubblicato in Unione Sovietica il primo racconto lungo di Svetlana Vasilenko, sulla rivista "Literaturnaja učeba"; la scrittrice l'aveva composto all'Istituto Letterario di Mosca, dove studiava, e la critica arrivò a definirlo il miglior racconto dell'anno.⁵⁵ Dovranno passare sei anni per vedere pubblicata la sua seconda opera,

⁵⁴ <http://scanpoetry.ru/poetry/2967>

⁵⁵ *Russkaja literatura XX veka. Biobibliograficeskij slovar'*, Moscow, OLMA-PRESS Invest, 2006, p. 339

Zvonkoe imja, che le diede unanime popolarità. Già dal titolo del racconto, che potremmo tradurre come *A caccia di antilopi* (ricordiamo che è ancora inedito in lingua italiana), vediamo come ci sia un riferimento alla sua terra natia, l'*oblast'* di Astrachan'; la saiga infatti, è un tipo di antilope che vive nelle regioni steppose ed aride della Russia meridionale e della depressione caspica, e nel Kazachstan⁵⁶. A voler riassumere la vicenda possiamo dire quanto segue: in un ristorante mezzo vuoto, in cui si trovano soltanto dodici commensali, la protagonista e la sua amica Ira ricevono le avances di due militari che si siedono al loro tavolo, quando all'improvviso nel locale entra un giovane che in qualche modo la protagonista sembra conoscere; successivamente fugge con lui ed insieme vanno nella steppa in automobile dove investono per errore un cucciolo di antilope. La mattina dopo la protagonista viene a sapere da Ljuba, la ragazza mezza scema del villaggio (un altro esempio di *jurodivaja*), che il giovane nel frattempo era precipitato in un burrone con l'auto ed altri non era se non un tale Saša Ladoškin, il suo primo vero amore di gioventù, l'unico che non aveva ancora dimenticato.

In questo racconto multi tematico (come in altri, ad esempio *Suslik*) abbiamo non solo i temi del mondo animale e dell'androcentrismo in contrapposizione al genere femminile; anzi, la presenza della natura e degli animali diventano un vero e proprio mezzo di autoidentificazione: l'eroina, la scrittrice stessa e le lettrici diventano così parte integrante del mondo animale come donne. Inoltre il tema della morte e della violenza sono presenti già nelle prime pagine quando, pensando a chi assomigliasse il misterioso giovane entrato nella sala del ristorante, la protagonista ripensa ad un tragico episodio della sua infanzia, quando dopo aver trovato dei pulcini di piccione in soffitta, scoprì che due erano morti e un terzo lo uccise lei stessa accidentalmente cercando di rifocillarlo e di scaldarlo. Ciò richiama in modo inquietante due passi dell'Antico Testamento in cui si parla di offerte sacrificali; nello specifico nel Levitico si legge che:

7. [...] porterà al Signore, come riparazione della sua colpa per il suo peccato, due tortore o due colombi: uno come sacrificio espiatorio, l'altro come olocausto. (...) 9. [...] spargerà il sangue del

⁵⁶ http://www.saiga-conservation.com/what_are_saigas.html

sacrificio per il peccato sopra la parete dell'altare e ne spremerà il resto alla base dell'altare. Questo è un sacrificio espiatorio. 10. Dell'altro uccello offrirà un olocausto, secondo le norme stabilite.⁵⁷

Il riferimento biblico non è casuale, abbiamo già sottolineato l'affinità della scrittrice con la concezione veterotestamentaria che vede nel sangue versato e nella morte l'immagine e la sede della vita; tenendo a mente il passo delle Sacre Scritture espresso, la critica ha notato inoltre come nella narrativa vasilenkiana esista una sorta di triangolo tra elementi metafisici e corporali:

The triad of death/spilled blood/animal demise metamorphoses into the counter-constellation of intensely felt life/symbolic blood "communion"/human resurrection (Goscilo 2000: 15)

Inoltre la scena del ristorante assomma in sé associazioni apocalittiche e religiose: i dodici commensali sembrano, agli occhi della protagonista, gli unici sopravvissuti in un mondo vuoto e devastato; i temi della morte, dell'eternità e della vita e della rinascita appaiono in tutta la narrazione come centrali soprattutto se rapportati al tema del mondo naturale/animale e con quelli del femminile:

Окно было закрыто, и там, в обнаженной пустоте вымершего мира, качался засохший от жары вяз. Шума ветра не было слышно, и казалось, что вяз качается сам по себе в неподвижном пространстве, расшатывая сам себя, мерно качался, как качаются в горе, и в своей тупой обреченности был почему-то похож на китов, выбрасывающихся на берег. И долго я смотрела на вяз, и он стал неподвижным, а качались мы вместе со столиками, едой и питьем, и почудилось, что только двенадцать человек и осталось в этом ресторане от всего человечества, что мы — десять мужчин и две женщины — и есть человечество, и боимся потерять друг друга, [...] Но никак не могли отплыть от неподвижного вяза...(Vasilenko 2016: 116-117)

La finestra era chiusa; lì fuori, nella nuda vuotezza di un mondo ormai estinto, ondeggiava un olmo, secco per l'afa. Il soffio del vento non si poteva udire, così sembrava che l'olmo si muovesse da solo in uno spazio immobile, oscillando e scuotendosi come quando si prova un dolore; nella sua cieca rovina sembrava per qualche motivo simile ad una balena spiaggiata. L'ho guardato a lungo, l'olmo; ora era immobile e noi ondeggiavamo, noi, con i nostri tavolini, il nostro cibo, le nostre bevande...Avevo la sensazione che di tutta l'umanità soltanto noi dodici

⁵⁷ Levitico 5, 7-10. in, *La Bibbia di Gerusalemme*, 1996, Bologna, Edizioni Dehoniane, p.214.

al ristorante eravamo rimasti, dieci uomini e due donne, con la paura di perderci [...] Ma non avremmo in alcun modo potuto allontanarci dall'immobile olmo...

L'elemento naturale dell'olmo con il suo cadenzato vivere al vento, paragonato ad una balena spiaggiata, richiama un'idea di vita e di morte al tempo stesso, presente nel mondo naturale; il fatto che la protagonista percepisca sé stessa e le altre undici persone come le ultime rappresentanti dell'umanità in un mondo ormai perito e distrutto (l'evocazione dell'Apocalisse biblica è forte), connota tutta la scena con un'evidente patina di solitudine universale vissuta passivamente dalle donne e connessa all'idea di morte, presente nel mondo umano. L'albero scelto da Svetlana Vasilenko è un olmo; questa pianta richiama un passo del Vecchio Testamento:

Pianterò cedri nel deserto, acacie, mirti e ulivi; porrò nella steppa cipressi, olmi insieme con abeti.⁵⁸

A colpire è la presenza del termine "steppa",⁵⁹ l'elemento naturale amato fin dall'infanzia dall'autrice e presente in modo quasi genetico nella narrativa vasilenkiana; inoltre l'olmo è una delle cosiddette piante "femminili; nella mitologia e nella simbologia, esso è sacro per i popoli germanici⁶⁰, e il suo nome antico, *Embla*, rappresenta il nome della prima donna vissuta sulla terra, creata da Odino stesso, insieme ad Askr, il primo uomo. L'olmo vasilenkiano dunque è l'epifania della centralità dell'elemento femminile nella vita, è l'Eva del paradiso terrestre. Alternativamente si piega e resta immobile in un mondo contaminato dal peccato. Il fatto che la protagonista non riesca a staccare gli occhi dalla pianta, denota non solo come ci sia una sorta di segreto legame ultraterreno, mistico ed intimo tra il femminile della donna e il femminile della pianta, ma anche di come l'idea

⁵⁸ Il passo in questione è tratto da *Isaia 41:19-21*, in cui il profeta indirizza l'oracolo al popolo di Giuda, affinché trovi la fede nel dio di Abramo. La traduzione è quella che è stata condotta e aggiornata dalla Conferenza Episcopale Italiana (CEI). La fonte online è di pubblico dominio, al seguente link:

<https://www.biblegateway.com/passage/?search=Isaia+41%3A19-21&version=CEI>

⁵⁹ Chiaramente il termine "steppa" è una scelta precisa del traduttore, e fa comunque riferimento ad un originale sostantivo aramaico indicante un luogo desertico.

⁶⁰ H. M., Heybroek, 'Resistant Elms for Europe' (1982) in *Research on Dutch Elm Disease in Europe*, HMSO, London 1983

di colpa, e di dannazione siano presenti per il fatto che l'olmo può essere appunto visto come rappresentazione del primo esemplare di genere umano non ancora contaminato dal peccato originale; contaminati sono irrimediabilmente gli abitanti della terra, gli ultimi apocalittici dodici⁶¹ presenti nella sala del ristorante.

Nello stesso ambiente poi troviamo una descrizione di alcuni gamberi morti e del conseguente ribrezzo nella protagonista; con questo espediente letterario, ed attraverso le impressioni della giovane, Svetlana Vasilenko riesce ad anticipare in modo solo apparentemente enigmatico il drammatico destino dell'antilope investita e l'incidente mortale di Ladoškin:

Он бросал их на стол, и они падали с сухим стуком, как красно-оранжевые гробы, имеющие клешни, чтоб самим хоронить в себе своих мертвецов, и черные, будто выдавленные из отверстий, глаза; их запах был сладковат, а [...] еще более омерзителен и тошнотворен: от них разило распадом и тлением [...] Я не могла смотреть, как разламывают их красные остовы, я не могла вынести этого, будто пожирали мою смердящую плоть с выпученными мертвыми зрачками. (Vasilenko 2016: 127-128)

Li gettò sul tavolo, dove caddero con un tonfo secco, come bare color rosso-arancio con le chele per seppellire da soli i morti dentro di sé, e con occhi neri come spremuti fuori da un pertugio. Il loro odore era dolciastro, [...] ma più ributtante e nauseante: esalavano decomposizione e putrefazione [...] Non potevo guardare come spezzavano le loro carcasse rosse, non lo potevo sopportare, quasi stessero mangiando il mio corpo puzzolente con le stralunate pupille morte.

L'idea di morte è presente in altri due punti del racconto: la caccia notturna nella steppa alla saiga, un incrocio tra una capra e un'antilope, e la tragica dipartita del giovane Saša Ladoškin. Se la prima scena si può leggere come una fuga, da parte della protagonista, dalla stasi e dall'immobilismo della circoscritta vita urbana, per precipitare nell'immensa vastità viva e senza confini della steppa, la seconda è invece un emblema dell'ineluttabilità della morte, non a caso molti sono gli esempi di esseri umani e animali periti: muoiono i

⁶¹ Da notare come tale numero abbia molteplici riferimenti nella Bibbia: dalle tribù di Israele agli apostoli, dai figli di Giacobbe fino al numero di stelle della corona della donna che compare nell'Apocalisse. Inoltre, a livello simbolico, Corinne Morel nota come: "(...) Il dodici segna l'ingresso nella pubertà e dunque induce l'idea di una trasformazione radicale (...) si fonda su un passaggio molto difficile e faticoso che è il solo che davvero porta a crescere. È per questo che il numero dodici traduce implicitamente gli ostacoli, i passaggi difficili, gli enigmi da risolvere. Nella maggior parte delle società, i riti iniziatici, destinati a far accedere allo stato di adulto, si praticano nel dodicesimo anno di età." (v. Corinne Morel, *Dizionario dei simboli, dei miti e delle credenze*, Firenze, Giunti Editore, 2006, p. 302.)

pulcini, muore appena nato il fratello gemello della protagonista, ma muore anche il cucciolo di antilope e, infine, Saša Ladoškin. Il comune denominatore è che tutti sono giovani. Così il tema della violenza si sedimenta su queste tragiche dipartite, legandosi però in modo sconcertante al tema dell'innocenza; restare giovani, in uno stadio primario dell'esistenza e precedente lo sviluppo degli istinti sessuali, infatti implica una serie di rinunce, tra cui il sesso e la capacità di riproduzione: non crescere sembra dunque significare il non volersi riprodurre e il non voler riproporre geneticamente sé stessi nell'eternità della vita, bensì quasi un rifuggirla, un ammiccare alla morte. A questo punto citiamo un passo critico che ci sembra calzante al fine di questa indagine:

Пол – это потеря невинности, но пол – это животное, а живот – это жизнь. Уберечься от пола (спастись) можно только в смерть, только жертвоприношением. Человеческое связано с травмой потери невинности, жертвоприношения. Когда герои рассказа несутся за сайгаками, животные уподобляются людям: сайгаки бежали, словно «золотошальные манекенщицы»⁶²

Il sesso è la perdita dell'innocenza, ma il sesso è qualcosa di animale, e il ventre è la vita. Preservarsi dal sesso si può soltanto nella morte, soltanto con un sacrificio. L'umano è legato al trauma della perdita di innocenza, di sacrificio. Quando i protagonisti del racconto cacciano le antilopi, gli animali diventano simili alle persone: si mettono a correre come "manichini dalle natiche gialle"⁶³

Un'ultima figura all'interno del racconto risulta appartenere al mondo dell'infanzia: la venticinquenne Ljuba, con il suo sguardo da bambina, la quale non solo non cresce mentalmente, ma anche non perde l'innocenza, non conosce il sesso e non diventa adulta.

Она была дурочкой, ее так и звали — Люба-дурочка. Ей было уже двадцать пять, но лицо, тупое и бессмысленное, было навсегда пятнадцатилетним. [...] В ней не было глупости, в ней просто осталось все, что в нас было в детстве. (Vasilenko 2016: 137-138)

⁶² L'unica fonte per il testo critico trovata è l'articolo di Irina Savkina (Università di Tampere, Finlandia) intitolato "Žizn', smert', večnost': životnoe (i) ženskoe v rasskaze S. Vasilenko "Za sajgakami", inserito all'interno di un volume di studi pubblicato dall'editore Naučnaja Biblioteka, intitolato *Mortal'nost' v literature i kul'ture. Sbornik naučnich trudov*, curato da A. G. Stepanov e V. Ju. Lebedev. I testi completi dell'articolo della Savkina e del volume si possono consultare al seguente link:

https://www.e-reading.club/bookreader.php/1042257/Mortalnost_v_literature_i_kulture.html (5 settembre 2017)

⁶³ Traduzione personale.

Era una scioccherella, e proprio così la chiamavano: Ljuba la scema. Aveva già venticinque anni ma nello sguardo, ottuso e assurdo, appariva sempre come una quindicenne. [...] In lei non si vedeva la stupidità, ma soltanto tutto ciò che si possiede nell'infanzia.

Il suo è un caso di *jurodstvo*, tema molto caro a Svetlana Vasilenko, ma come possiamo notare la cosiddetta "scema" del villaggio è l'unica che conosce sia Saša Ladoškin sia la protagonista, ed è l'unica a sapere che quest'ultima era nell'infanzia innamorata perdutamente del giovane. La sapienza e, in questo caso, la salvezza dal peccato, sono conservate e depositate nell'animo puro di questa ragazza, il cui nome, Ljubov', è una chiara spia di speranza; un nome che si contrappone in modo oppositivo al termine *seks*, elemento di chi ha perduto l'innocenza e resta ancorato nel mondo adulto.

Дурочка Люба [...] навсегда оставшаяся ребенком, является как будто зеркалом, в котором героиня и ее подруги обнаруживают свои потаенные мысли и желания.⁶⁴

Ljuba la stupida [...], rimasta per sempre una bambina, appare come una sorta di specchio nel quale l'eroina e le sue amiche scoprono i propri pensieri e desideri nascosti.

Il breve dialogo finale tra Ljuba e la protagonista è ammantato di un crudele senso di solitudine con la tematica della morte violenta espressa in modo diretto. La donna si ricorda del suo amore di gioventù di quando aveva sei anni, già da allora forse predestinato alla morte; anche Ljuba era attratta da Saša, ma l'attenzione è tutta sulla protagonista che ha perso così per la seconda volta l'amato.

Шла обратно. Люба меня догнала и выпалила: «Это Саша Ладешкин».

И земля накренилась. [...]

— Что?

— Саша Ладешкин. Помнишь?

Я его всегда помнила, Сашу. Я любила его и не знаю, кого еще после так любила. Мне было шесть. (Vasilenko 2016: 138)

Tornai indietro. Ljuba mi raggiunse e sbottò: "è Saša Ladoškin".

La terra si inclinò. [...]

- Che cosa?

⁶⁴ Ol'ga Gavrilina, *Čuvstvo prirody v ženskoj proze XX veka*, avtoreferat, Moskva, 2010, p.13

- Saša Ladoškin. Ricordi?

Saša. Non l'avevo mai dimenticato. L'avevo amato, non amai nessun altro come lui. Avevo sei anni.

La piega sconcertante e complessa che prende il racconto con un finale aperto lascia nei lettori dei dubbi che non fanno altro che accrescere anche una volta terminata la lettura: la purezza è raggiungibile solo attraverso il sacrificio? È la purezza o la salvezza a risiedere nell'infanzia? Forse la vita è presente in una forma eterna misteriosa e nascosta, che va cacciata come le antilopi nella steppa, e catturata senza esitazioni. Forse per Svetlana Vasilenko l'incapacità di crescere di Ljuba, connessa con la sfera del divino (e quindi con il mondo eterno), è quello spicchio di eternità in cui il femminile e il ciclo vitale trovano un senso, proprio quando gli altri, gli adulti, non riescono a scorgerlo. Così *jurodstvo*, mondo animale e mondo femminile coesistono in questo articolato racconto, illuminando di remota speranza un animo adulto e "colpevole", lontano dall'olmo edenico (scorgibile infatti, soltanto da dietro un'opaca vetrata); la libertà delle antilopi russe è nella steppa, ed è la stessa libertà dell'innocente Ljuba: un nuovo Eden (brullo ma primigenio) per una figura priva di peccati originali, di maturità, di colpe.

6.6 *Šamara*: la trivialità e il dramma degli istinti

La *povest'* intitolata *Šamara* si può a buon diritto considerare come uno dei lavori maggiori di Svetlana Vasilenko. La scrittrice termina di comporla nel 1989, ed essa viene poi pubblicata l'anno successivo sulla rivista "Sovetskaja Literatura", e nel 1991 dalla casa editrice Stolica⁶⁵. Va sottolineato come nel 1994, presso gli studi cinematografici Kievskaja Studija "Aleksandr Dovženko", fu realizzata una co-produzione filmica tedesca e ucraina sulla base dell'opera letteraria dell'autrice; regista fu Natal'ja Andrejčenko, mentre la sceneggiatrice fu Svetlana Vasilenko stessa. Il film ottenne il prestigioso riconoscimento internazionale "Yves Montand" al Festival Internazionale di Cinema femminile a Minsk

⁶⁵ Segnaliamo un' interessante e utile fonte digitale in cui è possibile visualizzare buona parte della produzione letteraria di Svetlana Vasilenko (seppure non aggiornata agli ultimi anni) con tutti i riferimenti legati alla pubblicazione delle opere:

http://magazines.russ.ru/novyj_mi/redkol/vasilenko/bib.html

nel 1995.⁶⁶ Da questa introduzione si capisce come tale opera sia strettamente legata non solo al contesto letterario, ma anche a quello filmico: se infatti si può considerare come una *povest'* dal punto di vista del genere (e dunque a metà strada tra romanzo e racconto), a livello di tecnica narrativa ci troviamo di fronte ad una sorta di “video poema”⁶⁷. È piuttosto complicato tentare di riassumere in modo organico tale racconto proprio per la particolare struttura, fortemente e riccamente dialogica, simile a quella di un montaggio cinematografico, tuttavia possiamo individuare alcuni elementi fissi quali ambientazione, personaggi e azioni: una protagonista, Zinaida Petrovna Šamarina, chiamata semplicemente Šamara, vive in una piccola cittadina carceraria nella steppa meridionale russa, lungo il fiume Achtuba, abitata da detenuti e da ex detenuti che lavorano ad un impianto chimico. Tale *locus* è un chiaro riferimento alla geografia dell’infanzia della scrittrice; ecco a tal proposito come descrive il suo luogo natio all’interno del racconto *Gorod za koljučej provolokoj* (*La città oltre il filo spinato*):

Этот военный город долгие годы был окружен колючей проволокой. [...] Говорить и писать об этом городе было нельзя. Этому городу долгие годы не было на карте. Карты этого города не существует до сих пор. Название города тоже было военной тайной. [...] Названий у города было много [...] его называли и Знаменском, и Десятой площадкой, или просто Десяткой, [...] Городком и даже – Москвой-400... [...] Но сами жители называли свой город по названию близлежащего старинного астраханского села – Капустин Яр. Или сокращенно – Кап-Яр. Там мне в середине пятидесятых годов и суждено было родиться. [...] Место, где я родилась, было ракетно-ядерным полигоном, где испытывали ракеты и новейшие виды ядерного оружия. А Капустин Яр был городом, где жили военные, работающие на полигоне, и их семьи: жены и дети. (Vasilenko 2016: 186-187)

Questa città militare per molti anni fu circondata dal filo spinato. [...] Non si poteva né parlare né scrivere di essa: non esisteva neppure sulle carte geografiche, e cartine della città non ne esistono neppure oggi. Anche il suo nome era un segreto militare [...] Aveva molte denominazioni [...] la chiamavano Znamensk, o Desjat'kaja Ploščadka [...] o solo Desjat'kaja [...] Gorodok o addirittura Mosca-400 [...] Ma gli abitanti la chiamavano con il nome dell’antico villaggio della regione di Astrachan’ che gli era adiacente: Kapustin Jar, o semplicemente Kap-

⁶⁶ Citiamo la medesima fonte per una completezza di informazione:

http://magazines.russ.ru/novyj_mi/redkol/vasilenko/bib.html

⁶⁷ Tale termine è stato utilizzato nella titolazione dell’opera sia all’atto della pubblicazione sulla rivista “Sovetskaja Literatura” n° 7, 1990, Moskva, dove compare la voce *Videopoema: Šamara*, sia nella pubblicazione della raccolta *Zvonkoe imja. Videopoema i rasskazy*, “Molodaja Gvardija”, 1991, Moskva. In entrambi i casi il termine è riferito proprio alla *povest'* Šamara.

Jar. Laggiù a metà degli anni '50 mi è capitato di nascere, un poligono per missili atomici e per testare le nuove armi nucleari. Kapustin Jar era una cittadina dove lavoravano i militari del poligono, con le loro mogli e i loro figli.

Il riferimento alla cittadina carceraria di Zinaida Petrovna Šamarina è dunque evidente, ma con un distinguo: nella Kapustin Jar dell'infanzia di Svetlana Vasilenko l'elemento maschile dominante è rappresentato dai militari, mentre nella città-prigione senza nome della *povest'* in questione è centrale la figura del detenuto, che rende ancor più inquietante la narrazione, trattandosi appunto di individui dalla dubbia moralità e con vari precedenti penali a carico. La critica, studiando l'andamento quasi filmico del racconto ha notato come:

Shamara indeed displays certain cinematic narrative techniques: a montage like sequencing of episodes, the abrupt appearance of characters without backgrounds or prehistories, and the narrator's refusal to provide psychological commentary. In a sense the selection of characters itself—from ill-educated and violent criminals and guards to barren and hysterical girlfriends, all of whom live with radiation from chemical waste – invites such a detached style. The detachment, on the one hand, allows Vasilenko to avoid melodramatic excess; on the other, it underscores the characters' rootlessness and an absence of values rather than any "essential" flaws. (Balina 2004: 354)

Šamara vive in questo ambiente degradato e violento, insieme ad un altro dei protagonisti della vicenda, Sergej Vasil'evič Ustinov, chiamato Ustin sia dalla protagonista che dalla voce narrante, che si scopre poi essere suo marito. Tuttavia violenza e solitudine sono presenti in quasi ogni scena della *povest'*, e rendono tale opera una delle più interessanti nel nostro studio; non siamo di fronte ad una trama composta da una logica successione di eventi o vicende, Svetlana Vasilenko apre uno squarcio sulla violenta e solitaria esistenza di Šamara e degli altri protagonisti, dei quali dunque noi lettori cogliamo soltanto dei momenti, delle istantanee, degli spezzoni, proprio come si possono osservare varie scene di un film. Ad essere frammentato e lacerato non è soltanto il tessuto narrativo (e a livello stilistico la parossistica presenza di dialoghi sincopati ed improvvisi non fa che accrescere tutto ciò), ma lo sono anche gli animi dei protagonisti: così, l'essere marito e moglie per Šamara e Ustin non è l'ultimo passo di un normale processo iniziato con l'innamoramento

reciproco e il fidanzamento, bensì con un rivoltante stupro di gruppo a cui, tra gli altri otto, ha partecipato anche lo stesso Ustin. In una delle scene iniziali Ustin racconta proprio questo turpe evento a Nataša, una nuova ragazza del dormitorio, giunta da una città più grande:

Гордое, смуглое, светлоглазое, и шрам на щеке — как в кино, как в кино... [...] А то одна ходила без чулочков, и у нее чуть было не отмерзли ножки. [...] А ее из-на-си-ло-ва-ли. Васемь человек. Нормально, а? Я спрашиваю, нормально? Ответь. Боишься. Ты вот здесь боишься, ножичка боишься... И он, глумливо улыбаясь, целует ее, не убирая ножа. — Боишься, нецелованная даже. И она была нецелованная. А мы ее восьмером. На снегу. Ножки-то, ножки-то, говорю. Потом в подвал, на трубы горячие, ноги ей грели, слышь, чтоб ножками домой сама дошла. Звери, слышь, а грели... Слышишь? (Vasilenko 2016: 352)

Superbo, bruno, dagli occhi chiari e con una cicatrice sulla guancia – come un attore del cinema... [...] E sai, lei andava in giro senza calze, quasi le si congelavano le gambe. [...] L'abbiamo stuprata. Stu-pra-ta! Otto persone!! Bello, no?! Che ne dici? Rispondi! Ah, hai paura! Eccoti qui, hai paura, hai paura di un coltellino... Si mise a baciarla sorridendo beffardamente, non allontanando la lama.

- Hai paura anche se non ti bacio, anche lei non è stata baciata, da nessuno di noi. Ce la siamo scopata sulla neve. Che gambette che aveva, non ti dico! Poi gliele abbiamo scaldate nello scantinato, sui tubi bollenti, così che potesse tornarsene a casa a piedi. Sì, siamo stati delle bestie, ma poi l'abbiamo riscaldata...ehi mi ascolti?!

Più avanti nella narrazione Šamara sarà violentata un'altra volta da suo marito Ustin, personaggio sordido e violento, per il quale però la protagonista nutre un amore malato e disperato. Riteniamo di anticipare la citazione già ora per proporre a chi legge un confronto tra le due scene di violenza che caratterizzano tale racconto e il nostro commento; in questa seconda sequenza non abbiamo più una riproposizione degli eventi, ma un serrato e drammatico dialogo che si conclude poi, per Šamara, nel modo peggiore:

Он привел ее в лесополосу, где клены растут и земля голая.

— Ложись, — приказал он ей.

— Куда? — оглянулась беспомощно. Земля сухая, как камень.

— Ложись! — закричал.

Она легла там, где стояла, испуганно и послушно.

— Сними платье, — приказал он.

— Зачем? — Она не понимала. [...]

— Затем! — закричал он. — Ты меня достала, ты понимаешь?!

Она подумла, что он ее убивать привел.

— Что ты хочешь со мной сделать? — спросила она.

— А что с вами делают, не знаешь?!

Устин растегивал брюки. Она поняла.

— Я не хочу! — закричала. Стала отползать.

— Ночью хотела, теперь нет? Хочу — не хочу! Снимай платье!

— Я так не хочу! — закричала Шамара. Привстала, хотела отбежать.

Он поймал ее, как зверь, одним движением. Сорвал платье. Оно порвалось, как будто бумажное.

— Платье-то зачем? — успела крикнуть.

Она боролась с ним, била в лицо:

— Гад, гад!

Он молча, тупо боролся. Взял ее грубо, будто ненавидя.

.....

Она целовала его потное лицо:

— Родной мой...

Они лежали — щека к щеке. (Vasilenko 2016: 364-365)

La condusse nella cinta del bosco in cui crescono gli aceri e la terra è nuda.

- Sdraiati, - le ordinò.

- Dove? – guardandosi intorno impotente, la terra nuda come una pietra.

- Sdraiati! – si mise a gridare.

E così fece, obbediente e piena di paura.

- Togliti il vestito, - le ordinò.

- Perché? – lei non capiva. [...]

- Avanti! – gridò. – mi hai stufato, lo sai?!

Pensò che volesse ucciderla.

- Cosa vuoi farmi? – chiese.

- Non lo sai cosa si fa con quelle come voi?!

Ustin si sbottonò i pantaloni.

Lei comprese.

- Non voglio! – gridò. E iniziò ad allontanarsi strisciando via.

- Di notte volevi e adesso basta? Prima sì e poi no? Togliti subito questo vestito!

- No! Non voglio così! - Si alzò cecando di fuggire.

Lui la catturò come una bestia, con un solo movimento. Le strappò il vestito, sembrava semplice carta.

- Il mio vestito, perché? – gridò.

Lottò con lui colpendolo sul viso.

- Stronzo bastardo!

Lui lottava in silenzio, stupidamente. Poi la prese con violenza, come se la odiasse.

.....

Lei gli baciava il volto sudato:

- Amore mio...

Giacevano vicini, guancia su guancia [...]

Da un punto di vista psicologico, ci sembra che l'intero racconto si può leggere come un'orrida descrizione di un particolare caso di sindrome di Stoccolma: nonostante il primo stupro, Šamara arriva a sposare proprio lo stesso Ustin e a considerarlo come un marito da amare; dopo la seconda violenza non esita a chiamarlo con termini vezzeggiativi ed epiteti affettuosi. Il fatto poi che gli chieda amore in modo ossessivo durante quasi tutta la narrazione è sinonimo della natura patologica del rapporto.

Šamara è una delle opere vasilenkiane (e della *ženskaja proza*) in cui si può maggiormente percepire la sessualità maschile come rude, violenta e fuori controllo; le singole individualità maschili all'interno dell'opera conducono ad un comune *focal point*: l'attitudine a tiranneggiare e ad opprimere, a ricattare sessualmente, a stuprare, a minacciare e all'istinto omicida. Le azioni brutali di Ustin e di Maks contro Šamara denotano un'istintività malata, in cui l'appetito sessuale più sordido viene soddisfatto in modo immediato, sotto le minacce; questo comportamento quasi animalesco, crea un contrasto, che acuisce il senso di disagio nel lettore, con le numerose immagini di animali antropomorfizzati (citelli, antilopi, uccelli) presenti nella narrativa vasilenkiana, raffigurate sempre come vittime innocenti e sacrificali degli impulsi distruttivi dell'animo umano. (Goscilo 2000: 19-20)

Ci sono poi altri tre momenti topici all'interno del racconto che denotano la centralità della violenza:

In Vasilenko's narratives the physiological reality of spilled blood (linked concretely to the lacerations, beatings, abortions, rapes, and killings abounding in her fiction) rhetorically expands into an image of cosmic murder/suicide on the one hand and simultaneously of Christ's Passion [...] with its promise of redemption – on the other. (Goscilo 2000: 14-15)

Il primo di questi eventi è un drammatico incontro di Šamara con un maniaco sessuale alla stazione ferroviaria, fuggito da un manicomio; la protagonista riesce poi a fuggire soltanto placandolo temporaneamente con parole melliflue, ma è interessante soprattutto la prima parte del dialogo tra i due, in cui la pazzia comunque non maschera la volontà

denigratoria e degradante verso l'elemento femminile; per contro Šamara tende a prendersi gioco del maniaco, utilizzando un falso nome, in quanto invidiosa del rapporto tra Ustin e la nuova ragazza del dormitorio:

Тебя как зовут? — спросил парень.

— Отгадай.

— Оля, нет? Ну, Таня. Ира? Людмила, наверное...

Шамара головой: нет.

— Наташа?

Шамара подумала, парень ждет, кивнула:

— Отгадал.

Парень глаза прикрыл, посидел, выдохнул, глаза открыл:

— Так...

...Когда глаза открыл, они у него оловянные стали, нелюдские.

Посмотрел оловянню. Нож достал:

— Молилась ли ты на ночь, бляха-муха?

— Ты чо, — Шамара на ножик смотрит, не верит. [...]

Он рукав закатал: «Читать умеешь?»

На руке «Наташа» выколото. [...]

— Готовься, — сказал Шамаре.

— К чему? — завопила.

— К смерти!

— За что? Что я тебе сделала?!

Поглядел оловянню. Глядел, глядел.

— Сука! — закричал он вдруг всей душой и телом. — Ты же меня ждать обещала! Обещала? — Он наступал.

— Обещала, — сказала Шамара, отступая.

— Года не прождала! Ваське, козлу, сосешь!

— Я...

— Сосешь! Я же просил тебя: Наташ, только жди! Я ж тебя любил, суку! [...] Ты же письма писала! Забыла, что писала? Поженимся, писала! Помнишь?! [...] (Vasilenko 2016: 374)

- Come ti chiami? — chiese il ragazzo.

- Indovina.

- Olja? No? Allora Tanja? Ira? Forse Ljudmila...

Šamara fece "no" con la testa.

- Nataša?

Šamara ci pensò, lui attendeva:

- Hai indovinato.

Il ragazzo strinse gli occhi, si sedette, espirò, poi aprì gli occhi di nuovo:

- Quindi...

Il suo sguardo era color stagno, non umano. Alzò il coltello.

- Hai detto le tue ultime preghierine, lurida puttana?
- Che fai?! – disse Šamara guardando il coltello, non credendogli. [...]
- Sai leggere o no? – disse lui tirandosi su la manica.
- Il nome “Nataša” era tatuato sul braccio. [...]
- Preparati, - le disse.
- Per cosa?!, - gli urlò lei.
- Preparati a morire!
- Ma perché? Cosa ti ho fatto?
- La guardava fissamente, con quel suo sguardo di stagno.
- Puttana! Le gridò all’improvviso con tutta la forza che aveva in corpo. – Avevi promesso di aspettarmi! Sì o no?
- Sì, - gli disse Tamara indietreggiando.
- Non è passato neppure un anno e tu già ti sei messa a succhiarglielo a quella carogna di Vas’ka!
- Ma io...
- Sì, sì, glielo succhi! – Ti avevo chiesto: Nataša, aspettami! Io ti amavo, puttana! (...) Mi hai scritto delle lettere, non ti ricordi più! Mi hai scritto “sposiamoci”! Non ricordi?!

Anche in questo caso è presente il coltello, che assurge a emblema fallico della violenza maschile contro il corpo femminile; la critica ha messo in luce la persistenza della violenza:

The entire world of the narrative consists of people’s holding knives to each other’s throats, (...) attempting murder [...] ⁶⁸

Il secondo episodio topico è legato ad uno squallido *do ut des* tra Šamara e la guardia carceraria Maks; Šamara cerca in tutti i modi di far liberare Ustin, dopo che quest’ultimo è scappato, e non esita ad scendere in scabrosi e degradanti compromessi pur di salvarlo. Una parte di critica vicina a istanze femministe ha sottolineato come:

Vasilenko, however, does not single Shamara out as victim, thereby differentiating between her and other convicts and their mates: Shamara herself resorts to violence, thievery, bullying, alcohol è [...] to prevent Ustin from straying. (Goscilo 1996: 94)

La presentazione, da parte della scrittrice, di un corpo femminile che non è solamente oggetto di puro sfruttamento, ma anche di azioni altrui che coinvolgono piacere ed appetiti sessuali, sia una dimostrazione ancora di come il tema della violenza sia

⁶⁸ H. Goscilo, *Dehexing sex*, 1996, Ann Arbor, The University of Michigan Press, p.94

drammaticamente presente nell'opera; allo stupro di Ustin segue infatti la scandalosa scena delle avances e dello spregevole ricatto di un militare, che Šamara subisce e accetta:

- Любишь Устина? — спросил Макс.
- Люблю, — ответила, помолчав.
- А мне дашь? — спросил Макс, до коленок ее дотронулся. Коленки Шамара убрала, подумала.
- Макс опять полез:
- Если дашь — отпущу.
- Если отпустишь — дам, — торговалась Шамара.
- Дай — отпущу, — сказал Макс. — Слово офицера.
- Договорились, — сказала Шамара и руки в наручниках ему протянула. — Сними.
- Может, с ними попробуем, интересно, — кивнул на наручники.
- Нет, — сказала Шамара твердо. — С ними мы не договаривались. (Vasilenko 2016: 378)

- Ami Ustin? – le chiese Maks.
- Sì, - gli rispose, dopo una pausa.
- Mi dai il tuo culo? – le chiese, toccandole le ginocchia. Šamara si scostò e si mise a pensare.
- Maks si mosse di nuovo:
- Se me lo dai, allora lui lo lascio andare.
- Se lo lasci andare, te lo darò.
- Dammelo, lo lascio. Parola di ufficiale.
- Siamo d'accordo. – disse Šamara, porgendogli i polsi ammanettati. – Sciogli.
- Sarà divertente provare a usare quelle manet...
- No, questo non è parte dell'accordo, - disse Šamara con fermezza.

La violenza verbale dell'ufficiale contrasta con la volontà di Šamara, capace comunque di amare un uomo rivelatosi un vero aguzzino; la scena si caratterizza per una trivializzazione dell'amore e degli accordi tra individui nella società umana, e si inserisce a pieno nella presentazione del tema della violenza, così presente nel panorama letterario vasilenkiano.

Il terzo momento è anch'esso crudo e tratta un altro dramma femminile, ossia quello dell'aborto. Oltre ad aver interrotto la gravidanza, Šamara viene crudelmente picchiata da Ustin, fatto questo che le farà cambiare idea sull'uomo fino ad allora amato in modo sconcertante. Citiamo il passo in questione e proponiamo la sua traduzione, come sempre inedita in lingua italiana:

Шамара на балконе сидит, живот держит. Больно. Внизу далеко увидела: идет Устин по дорожке, навстречу ему Наташа. Остановились. Разговаривают. Устин Наташу за руку тащит. Наташа руку вырвала. Шамара зубами в перила вгрызлась: больно. Не выдержала — в ванную побежала. Наташа навстречу. Шамара ей:

— Помоги, Наташа!

В ванной командовала:

— Воду погорячей! Марганцовку! Полотенце дай!

Наташа в ванну глянула: полванны крови. Шамаре — по колена. Из крана вода льет. Дурно ей стало.

— Не смотри! Отвернись! — закричала на Наташу. — Нельзя тебе смотреть.

Потом сказала:

— Дай газетку.

Завернула что-то:

— Выкинь в мусор.

Сверточек Наташе дала. На газете — вожди.

Наташа мусоропровод открыла, сунула сверток. Посмотрела в зловонную пасть. Закрыла. [...]

Шамара ходит злая и веселая:

— Советская женщина аборт не боится! Советская женщина от абортов становится еще краше! [...] Она подняла лицо, когда Наташа открыла, свое красивое, теперь избитое в кровь лицо, на секунду глаза их встретились, и всегда победительные и шальные глаза Шамары были теперь полны ума и боли, огромного всечеловеческого ума и огромной боли. То был один миг, как выдох. Она упала лицом в коридор и мычала что-то бессмысленное, пьяное, страшное.[...]

— Слышишь, Зина, ты меня слышишь? Кто тебя бил? Кто?

— Устин...(Vasilenko 2016: 383-385)

Šamara è seduta sul balcone e si tiene lo stomaco. Ha male. In lontananza vede Ustin sul sentiero, e Nataša che gli va incontro. Si fermano e parlano. Ustin tira Nataša per la mano, lei si libera. Šamara stringe la ringhiera con i denti. Quanti dolori! Non resiste e corre in bagno, Nataša la raggiunge.

- Nataša, aiutami!

Nel bagno si è messa ad ordinare:

- Acqua più calda! Manganese! Un asciugamano!

Nataša guarda la stanza e la vede mezza piena di sangue, fino alle ginocchia di Šamara. L'acqua straborda dal rubinetto. Si sente male.

- Non guardare! Voltati- grida a Nataša – Non devi guardare!

Poi le dice:

- Dammi un quotidiano.

Ci avvolge qualcosa.

- Gettalo nella spazzatura.

Consegna il pacchettino a Nataša, sulla carta ci sono i volti dei capi.

Nataša apre il condotto della spazzatura e ci mette il pacchetto; guarda all'interno di quelle fetide fauci e poi chiude. [...]

Šamara cammina, maligna e allegra:

- La donna sovietica non ha paura degli aborti! La donna sovietica dopo gli aborti diventa ancora più bella! [...]

Quanto Nataša aprì, Šamara alzò il suo bel viso, ora martoriato e pieno di sangue, i loro sguardi si incontrarono per un secondo e gli occhi sempre vincenti e folli di Šamara adesso erano colmi di raziocinio e di dolore, l'enorme ragione dell'umanità e un immenso dolore. Fu un istante, come un soffio, poi cadde a faccia in giù nel corridoio, mugolando qualcosa senza alcun senso, come da ubriachi; qualcosa di spaventoso. [...]

- Zina, mi senti? Chi ti ha picchiato così?! Zina?

- Ustin...

L'immagine dell'aborto è cruda come lo è la frase amaramente ironica di Šamara sulla forza e sulla bellezza della donna sovietica: il plagio mentale da parte del regime su intere generazioni di individui si vede proprio in questo potente grido che Svetlana Vasilenko fa pronunciare alla protagonista, quasi che fosse vietato, nella perfetta società socialista, temere eventi (peraltro tabù nelle comuni conversazioni del *byt* sociale) come l'aborto; quest'ultimo è visto in modo paradossale come un'azione addirittura atta a migliorare la perfetta immagine della donna sovietica, prostrata dopo una gravidanza. Un altro oggetto tipico della realtà quotidiana sovietica è il *musoroprovod* (scivolo di caduta per i rifiuti), inquietante struttura a tubo verticale che, da un piano all'altro, raccoglie la spazzatura che gli inquilini gettano tramite delle aperture, per convogliarla poi al cassonetto centrale posto sotto ogni edificio. Stupendamente crudele è la contrapposizione tra il ventre ormai pieno solo di morte di Šamara, che ha letteralmente "sputato" fuori una vita, e le "fauci" del tubo in cui guarda Natal'ja, che appaiono invece vive e pronte ad accogliere il pacco di carta con i segni dell'aborto, come in un abbraccio. Dopo questo primo drammatico passo, abbiamo la dimostrazione di come l'individualità più intima, profonda e femminile della protagonista emerga con tutto il carico di dolori, con la crudele realizzazione della sua esistenza terribile e senza senso. Gli occhi non sono né color stagno come quelli del maniaco sessuale, accecato dalla pazzia, dalla furia omicida e da spaventosi istinti, né folli come quando Šamara viveva accanto ad Ustin: sono invece saggi, capaci di comprendere la portata del dolore vissuto e anche, inevitabilmente, il modo di liberarsi da questo giogo infernale. L'ultima immagine di questa maestosa *povest'* ci mostra in realtà un finale aperto: una Šamara finalmente consapevole della propria integrità e dell'impossibilità di

stare accanto a Ustin, che salpa su una barca verso l'ignoto, allontanandosi per sempre dalla città-prigione e dalla casa del suo marito-aguzzino. Interessante notare come l'ultima persona a salutarla sia l'ermafrodita Lera, inquietante personaggio all'interno della narrazione, che si aggira con i suoi cani ed i suoi amici omosessuali per la cittadina; Lera è personaggio volutamente di confine, mezzo uomo e mezza donna, in attesa di un'operazione chirurgica che lo porterà ad essere:

— Мальчиком, — отвечал Лера серьезно. (Vasilenko 2016: 360)

- Un ragazzo, - rispose seriamente Lera.

Egli non soltanto vive la realtà degradata da emarginato, ma si comporta in modo tale da ricevere in misura ambivalente odio (assiste di nascosto al secondo stupro di Ustin, per poi essere scoperto e cacciato) e affetto (Šamara si affida a lui per tornare nel dormitorio dopo essere sfuggita al maniaco), restando in una posizione sentimentale sempre di mezzo, come d'altronde lo è la sua complicata sessualità. Non rappresenta l'amore giusto per Šamara, ma il saluto che le porge mentre lei si allontana dalla riva è l'ultimo e forse l'unico gesto gentile da parte di una persona che ha capito e rispettato la sua scelta. Šamara salpa verso un qualsiasi altro luogo rispetto alla cittadina prigione: non vuole solamente disintossicarsi dalle radiazioni dell'impianto chimico della città, ma anche dalla violenza e dalla solitudine che hanno intessuto le trame della sua vita; con sé porterà cicatrici e dolore, ma anche il saluto di Lera.

Запрыгнула на катерок. Села. Разворачивались — Лера рукой махал. Она ему улыбалась [...] Поплыли навстречу солнцу. Рядом баржи с арбузами плывут. Домик Устина на берегу увидела с недостроенной яхтой. Смотрела, смотрела на него, пока не скрылся. (Vasilenko 2016: 387)

Saltò sul motoscafo e si sedette; l'imbarcazione virò, mentre Lera salutava con la mano. Lei gli sorrise [...] Navigavano incontro al sole, passando accanto a chiatte piene di angurie. Notò sulla riva la casupola di Ustin, con la barca non finita. Šamara guardò quella casa, la guardò ancora e ancora, finché essa non scomparve.

Un'ultima annotazione sull'ambiente e su come esso intervenga nelle vicende umane ci sembra interessante; Svetlana Vasilenko crea volutamente una composizione ad anello che abbraccia l'inizio della *povest'* con la fine: se al termine della narrazione Šamara lega il suo destino allo scorrere di un motoscafo verso l'ignoto lungo il fiume Achtuba, così all'inizio abbiamo un'immagine quasi speculare, almeno dal punto di vista geografico:

Песок золотой. Золотая Орда упала, разбилась, превратилась в золотой песок. Река называется не по-русски — Ахтуба. [...] Она стояла на песчаном холме и танцевала. (Vasilenko 2016: 346)

La sabbia è dorata. L'Orda d'oro è crollata, si è distrutta, si è tramutata in sabbia dorata. Il fiume possiede un nome non russo: Achtuba. [...] Lei era in piedi sulla collina sabbiosa, e ballava.

Le rive del corso d'acqua che, non va dimenticato, è l'amato fiume dell'infanzia di Svetlana Vasilenko stessa, hanno accolto dunque, tra i molti, due destini in particolare: quello dell'Orda d'oro, il khanato tataro-mongolo fondato da Batu, nipote di Gengis Khan, dislocato nella Russia meridionale e centrale tra il XIII e il XVI secolo, il cui ancestrale ricordo sembra sia conservato soltanto negli argini sabbiosi del luogo; e quello di Šamara la quale salpa lasciandosi trasportare dalla corrente dell'Achtuba. Interessante notare come all'inizio della narrazione la protagonista stia danzando sulla sabbia, mantenendo un forte contatto con il territorio circostante e con la violenza connessa, mentre alla fine della *povest'* si lega all'ambiente acquatico e non più terrestre, accentuando ancora di più l'idea, di movimento, di allontanamento, di fuga, di liberà. Libertà dalle violenze e dalla solitudine appunto; Šamara parte da sola ma l'impressione che si ottiene leggendo le ultime parole del racconto è quella che l'elemento fluviale le sia di compagnia e molto più foriero d'affetto che non gli uomini come Ustin o Maks. La critica ha notato giustamente come:

Perhaps because of a childhood spent in the steppe, rivers carry a liberating and redemptive meaning in many of Vasilenko's works. (Balina 2004: 354)

Il fiume dell'amata steppa vasilenkiana è una sorta di fiume Giordano biblico in cui salvezza e redenzione sono possibili. Il corso d'acqua così cancella colpe ma anche soprusi, facendo compagnia e conducendo verso la libertà. Šamara stessa ha, nel suo nomignolo, tale precisa indicazione; esso infatti deriva dalla parola шамра-чамра, *šamra/čamra*, che negli ambienti della depressione caspica indica un particolare tipo di vento impetuoso⁶⁹; Zinaida Šamarina è epifania di un vento che non poteva essere più trattenuto in un contesto violento e ristretto, ma andava lasciato libero di volare. Šamara assomiglia più ad una ninfa o ad un angelo, e tale immagine porta su di sé, grazie alle parole della Vasilenko, l'idea di riscatto, di rigenerazione e di rinascita, non solo per la protagonista ma anche per la donna in sé e per la propria Patria.

6.7 *Gen Smerti*: l'aborto e la Russia

Nel 1989, su "Vstrecnyj chod" compare uno dei racconti più celebri di Svetlana Vasilenko: *Gen smerti*. Il titolo del testo, non ancora edito in lingua italiana è *Il gene della morte*. Una tematica dura con molteplici implicazioni etiche e morali, nonché un argomento pressoché tabù durante il regime sovietico e a tutt'oggi un problema piuttosto serio nell'odierna Federazione Russa (nonostante statistiche varie parlino di miglioramenti), è trattato in modo drammatico e duro dall'autrice: l'aborto. Va tuttavia segnalato come tale tematica sia presente anche in altre opere di scrittrici afferenti alla cosiddetta *ženskaja proza*, infatti possiamo citare *Delos* (*Delos*) di Natal'ja Suchanova (1988), *Otdelenie propaščich* di Marina Palej (1991) (*La sezione dei perduti*) o *Seksopatologija. Čego chočet ženščina...* di Ol'ga Tatarinovaja (1993) (*Ipersessualità. Cosa vuole una donna...*)⁷⁰. Interessante valutare insieme alla critica come l'aborto sia divenuto un tema di rilievo per una certa narrativa femminile:

Главная причина, на наш взгляд, по которой женщины писательницы обращаются к теме аборта [...] заключается в том, что нынешнее сознание женской суммарной личности конституирует себя не в качестве объекта описания, а в качестве его субъекта. Женщина во все времена была главной темой литераторов-мужчин. Женственное было объявлено

⁶⁹ Si veda il Dizionario Dal', consultabile anche online: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc2p/376522>

⁷⁰ http://www.a-z.ru/women_cd1/html/br_zakl.htm

«тайной», «загадкой» [...]. Как поясняют психологи, женщина как абсолютный Другой была идеальной плоскостью проекций маскулинного сознания, где мужчина-писатель концентрировал свои страхи и желания. Поэтому в литературе и искусстве отражены такие диаметрально противоположные концепты женственности как «святая» и «блудница», «райская птица» и «гиена» и пр. Женственность как объект маскулинного дискурса чаще всего заключает в себе абстрагированные «крайности» — идеал или антиидеал.⁷¹

La ragione principale, a nostro avviso, per la quale le scrittrici si rivolgono al tema dell'aborto [...] è il fatto che l'attuale coscienza della complessiva personalità femminile non si costituisce come oggetto di descrizione, bensì come soggetto. La donna è sempre stata il tema principale per gli scrittori maschi. Il femminile è stato dichiarato "segreto", "misterioso" [...] Come spiegano gli psicologi, la donna come l'assoluto Diverso era il piano ideale delle proiezioni della coscienza maschile, dove l'uomo-scrittore concentrava le sue paure e i suoi desideri.

Gen smerti è un racconto che risulta uno dei cardini della narrativa vasilenkiana, oltre che un testo importante della *ženskaja proza*:

В повести [...] уже предпринимается попытка глобального осмысления реальности через телесность. Двойственная природа сексуальности - созидательная и одновременно деструктивная - тематизируется самим местом действия [...]⁷²

Nella *povest'* [...] si intraprende il tentativo di comprensione generale della realtà attraverso la corporeità. E la duplice natura della sessualità, creativa e distruttiva al tempo stesso, è tematizzata dallo stesso luogo in cui si svolgono le azioni [...]

Lo *spatium* in cui la vicenda è narrata è in realtà un vero e proprio *locus horridus* in cui l'elemento della vita soggiace a quello della morte: siamo in una clinica abortiva in cui si ritrovano casualmente dodici donne che non hanno nulla in comune, se non il fatto di dover interrompere la gravidanza. Una di esse, l'irriverente Tamara, ha già avuto ben dodici aborti, ed è una delle protagoniste assieme alla razionale Natal'ja, che invece fa la biologa. Natal'ja ha deciso di dedicare tutta la sua vita a scoprire il "gene della morte", dopo la tragica dipartita di suo padre quando essa era ancora una bambina; anch'essa si trova a dover interrompere una gravidanza inaspettata e, se l'iniziale sensazione di

⁷¹ L'articolo è di T. Meleško, reca il titolo di *Sovremennaja otečestvennaja ženskaja proza: problemy poetiki v gendernom aspekte*, ed è interamente consultabile presso la seguente fonte:

http://www.a-z.ru/women_cd1/html/br_zakl.htm

⁷² http://www.a-z.ru/women_cd1/html/br_zakl.htm

cameratismo e promiscuità corporale all'interno della clinica la disgusta, quella stessa vicinanza dopo l'aborto non solo la conforta ma anzi, ascoltando le varie storie delle altre povere donne, tra cui quella di Tamara, lei si sente di nuovo proiettata nel cono di bellezza del mondo, tendente verso un centro che è rappresentato dalla donna in quanto genitrice. La Seconda parte della *povest'* invece è incentrata sulla tragica vita e sul destino di Tamara. A proposito delle vicende vissute dalle donne, il racconto ci presenta alcuni amari destini, ammantati di solitudine e di violenza, come quello di Polina, la quale racconta la sua esperienza:

- Сам бугай из бугаев, а восемьдесят рублей приносит. Напрягаться, говорит, не хочу. Трех родила — на заводе вкалываю, бочки катаю, центнеры ворочаю. А рожала как? Не от меня, говорит, дите, роди — посмотрим, мой или нет. Вот и нарожала. Двое — в него, вылитые бугаи, а третий на меня похож, беленький, косточки на свет разглядеть можно, Митя. Бьет его, [...], по голове бьет, по беленькой. [...] Не хочу четвертого, на него похожих не хочу плодить, ненавистных, а не в него пойдет — прибьет. С кем нагуляла? [...] Ревность! (Vasilenko 2016: 397)

- Un vero toro, ma porta a casa soltanto ottanta rubli. Non mi va di sgobbare, dice. Ne ho partoriti tre, e mi ammazzo di lavoro in fabbrica, spingo botti, smuovo quintali. Come li ho generati? Non sono miei, vedremo, mi dice lui. Ed eccoli, due tali e quali a lui, al toro, il terzo invece assomiglia a me, pallidino, gli si possono vedere gli ossicini, a Mitja. Lui lo colpisce [...] sulla testa, sui vestitini [...]. Così il quarto non lo voglio, non voglio generare un altro mostro simile a lui, e se poi non gli assomigliasse, si ricomincerebbe con le botte. Con chi te la sei fatta? [...] La gelosia!!!

Oppure la povera Nadja, la quale racconta la sua difficile relazione con un uomo già sposato, indifferente e violento, che alterna dei momenti di passione con momenti di totale allontanamento, rendendo la vita della giovane simile ad un incubo:

- У меня уж пять лет: то приедет, то уедет. Прямо полыхает. К жене в Грузию уедет, там пополахает, после ко мне полыхать едет [...]. Уезжает — убью, говорит, если с кем свяжешься, за тобой, говорит, мои люди сл-э-дят, так и хожу по полгода обмираю. (Vasilenko 2016: 399)

- È così già da cinque anni: va e viene, così. Se la spassa; poi se ne va da sua moglie in Georgia, se la spassa un po' lì, poi torna da me [...]. Se ne va, e mi dice: ti ammazzo se ti metti con qualcuno. I miei uomini ti seguono. Così per sei mesi all'anno mi si gela il sangue.

Scopriamo così che le protagoniste non solo vivono la durezza del momento abortivo in completa solitudine, trovando paradossalmente conforto narrandosi a vicenda le loro tragiche vicende personali, ma anzi si evince come la violenza e il dolore siano germi molto più antichi nelle loro vite, rispetto al momento finale dell'operazione chirurgica. Anche la critica nota come:

Из их бесед становится ясно, что аборт является таким же неизбежным элементом их отношений с мужчинами [...] Причём чёткой границы между удовольствием и расплатой за него не существует: мучения начинаются ещё задолго до того, как женщины переступают порог больницы.⁷³

Dalle loro conversazioni risulta chiaro che l'aborto è elemento inevitabile delle loro relazioni con gli uomini [...] Al tempo stesso non esiste un chiaro confine tra piacere e castigo. Le sofferenze sono iniziate da ben molto prima di quando le donne hanno varcato le soglie dell'ospedale.

Svetlana Vasilenko, attraverso le conversazioni femminili all'interno della clinica, illustra un mondo in cui, nonostante le sofferenze siano state oggettivamente provocate da uomini insensibili e violenti, l'idea di aborto si sviluppa nell'animo delle protagoniste a causa della natura stessa delle sensazioni sessuali nei loro rapporti malati, che le rende vincolate ad ogni volontà maschile, incapace di accettare la fisiologia femminile.

Una delle *quaestio* centrali e quasi metafisiche del testo è quella che pone il dubbio su cosa ci sia alla base dell'amore: l'aspetto spirituale e dei sentimenti o soltanto il piano biologico? La storia della biologa Natal'ja è la vicenda di una donna dedita alla scienza che cerca, attraverso le conoscenze necessarie, di scoprire il gene che regola la morte, per rendere l'uomo e l'umanità immortali. L'idea paradossale di "uccidere la morte"⁷⁴ essa la matura dopo aver subito la perdita del papà in un'esplosione nella città militare in cui lavorava; riportiamo alcuni passi in cui possiamo scoprire la vicenda umana di Natal'ja (nel testo, rispetto allo scorrere narrativo, la sua storia è narrata in retrospettiva), i suoi

⁷³ E. Vasil'eva, *Ljubov' ili seks? Otnošenija meždu polami v postsovetskoj proze i literaturnaja tradizija*, Slavic Almanac, vol.15, n° 1, 2009, p.77

⁷⁴ Natal'ja, usa proprio la seguente espressione: "ubit' smert'" (Vasilenko 2016: 391)

propositi pindarici e il totale rifiuto per la gravidanza inattesa, che tratteggia un animo malato di meri e violenti calcoli razionali:

В этот миг папы не стало. Папы уже не было. [...] Где смерть смерти?! И как вернуть отца? Ответьте!!! С этого дня началась для нее жизнь разума. С этого дня возжелала она бессмертия для человека. Бессмертная для души и тела. [...] Биология — наука о жизни — как и религия, давала человеку надежду на это. Еще в школе она прочитала о гене смерти. Человек не умрет [...] Человек сможет жить вечно. [...] Сразу после школы она поступила в университет на биофак. Очень рано, на первом курсе, вышла замуж, решив раз и навсегда проблему жилья, плоти и денег. Ребенка не заводила [...] сколько сил, времени пришлось бы отнять от работы, и сколько любви от своей любви к науке пришлось бы перенести на него, — все это не поддавалось вычислениям. [...] Она [...] вдруг обнаружила, что беременна. Холодно пересмотрев все ночи осторожной супружеской любви, она не могла понять, как случилось то, что случилось, и решила, что так тихо и спокойно отомстила ей та черная сила, с которой она вздумала бороться. (Vasilenko 2016: 392-393)

In quell'istante papà non c'era già più [...] Dov'è la morte della morte? Come fare tornare il mio papà? Rispondete! Da quel giorno iniziò per lei la vita dell'intelletto, cominciò a desiderare l'immortalità per il genere umano, per l'anima e per il corpo. La biologia è la scienza della vita, e così come la religione essa dà all'uomo questa speranza. Già a scuola aveva letto del gene della morte. L'uomo non morirà [...] L'uomo vivrà in eterno [...] Dopo il diploma si iscrisse alla facoltà di biologia. Al primo anno si sposò, risolvendo una volta e per sempre i problemi per l'appartamento, i soldi, il sesso. Non voleva restare incinta [...] quanta forza e quanto tempo avrebbe dovuto dedicargli, togliendoli al suo lavoro, e quanto amore da dargli, invece che al suo amore per la scienza! Era fuori programma. [...] All'improvviso si accorse di essere incinta [...] Dopo aver ripercorso freddamente tutte le notti di attento amore coniugale, ella non riusciva proprio a capire come fosse potuto accadere, e decise che quella nera forza contro cui aveva iniziato a combattere, si fosse vendicata di lei sommamente, di nascosto.

L'improvvisa gravidanza segnala quasi un'invasione, uno stupro del suo mondo intellettuale e razionale, e Natal'ja interpreta quello che dovrebbe essere un momento di gioia, come una punizione per la sua arroganza scientifica. La vita in sé, con le sue forze oscure non studiabili o ingovernabili, inizia ad essere odiata dalla protagonista, la cui ricerca scientifica contro il gene della morte appare però proprio come un'ossessione per l'istinto di sopravvivenza, tanto deprecato dopo la gravidanza. Così non solo non riuscirà a separare l'anima dal corpo, il sublime dal basso, ma neppure la vita dalla morte; e

l'aborto è così in realtà un legarsi ancora di più al gene tanto ricercato e studiato, il suo primo nemico, è in realtà radicato e integrato nella vita stessa.

Il secondo personaggio importante in questa sconcertante *povest'* è Tamara, la quale ha subito già ben dodici volte l'operazione abortiva. Nonostante il titolo scelto da Svetlana Vasilenko sia più legato alla vicenda di Natal'ja, vedremo come è lei invece ad essere la vera protagonista di questo particolare intreccio narrativo.

Agli occhi di una spaventata e inorridita Natal'ja (e a noi lettori), si presenta così:

— Ага! Всех уже наслушалась, теперь про меня узнать хочешь? Ну так слушай! Люблю мужиков, и мужики меня любят! Ох, как они меня любят! [...] Ох, как они меня любят! Ночью! А утром увидят меня! Такую! И бегут, бегут, без оглядки... Двенадцать раз я здесь была. Сейчас двенадцатый. А что мне еще делать? Вещественных доказательств о совместном проживании и ведении общего хозяйства — нету! В животе — доказательство. Не видно. [...] Двенадцатый раз, сколько нас здесь. Дюжину детишек нарожала бы. Матерь-героиней была бы! (Vasilenko 2016: 402)

- Ah! Le hai ascoltate tutte, ora vuoi sapere qualcosa di me? E allora su, ascoltami! Io amo gli uomini e loro amano me! Oh, come mi amano! [...] Come mi amano! Di notte! Poi di giorno mi vedono! E scappano, scappano senza guardarsi indietro... Dodici volte sono stata qui. Questa è la dodicesima. Cos'altro devo fare? Non ci sono prove materiali di vita in comune o di ménage familiare! Nel ventre ci sono le prove, non si vedono. [...] Dodici volte...tante quante siamo noi qui ora. Avrei partorito una dozzina di bimbi, sarei stata una "Madre eroica"!

Tamara si sente un po' come l'esperta del gruppo e se stessimo parlando di una disciplina sportiva, la situazione andrebbe pure bene; ma il tema qui è quello dell'aborto, dell'interruzione della vita umana, e di una sofferenza che soltanto l'animo femminile può provare. Il suo gergo e la sua favella sono dissacranti e ironici, il nominare ripetutamente quante operazioni ha subito ha la duplice valenza di scandalizzare le altre donne e, amaramente, di consolare sé stessa. In questo breve passo troviamo un riferimento letterario e uno storico ben precisi e voluti da Svetlana Vasilenko: il primo è all'opera *Čto delat'?* (*Che fare?*) di Černyševskij, già citata nel capitolo precedente a proposito del racconto petruševskiano *Poezija žizni*; la drammatica domanda che Tamara pone a sé stessa e alle altre presenti è dunque non soltanto di carattere meramente pratico (come evitare gravidanze e parti), ma assume anche un tono escatologico e metafisico, sul destino stesso

della vita umana che, ripetutamente, ella accoglie e distrugge nel suo ventre. Il secondo riferimento è alle cosiddette “madri eroiche” dell’epoca sovietica: essa consisteva in una particolare onorificenza con la quale, a partire dall'8 luglio 1944, venivano insignite tutte le madri che partorivano e crescevano dieci o più figli. Il conferimento avveniva al primo compleanno dell'ultimo figlio a condizione che altri nove, naturali o adottivi, fossero ancora in vita. Eventuali figli deceduti per atti eroici, ragioni militari o in circostanze particolarmente degne di rispetto, comprese le malattie professionali, venivano comunque conteggiati.⁷⁵ L’ironia con cui Tamara si paragona a una “madre eroica” è fortissima e drammatica: lei non solo non ha contribuito a generare la futura generazione di sovietici, ma non ha neppure goduto della felicità di una vita amena, con un amore sano e il diventare genitore in modo naturale. I lacci della violenza e della conseguente solitudine si stringono attorno a questa protagonista, una delle più potenti del panorama letterario vasilenkiano.

Tamara ci appare beffarda, ma in un moto di disperazione e di rabbia, covate per anni e anni, essa rivela a tutte le sue compagne la realtà orrida e l’ipocrisia che si celano dietro gli asettici corridoi e le stanze cliniche, nonché dietro la facciata di sicurezza sui volti di ciascuna:

Кто-то за спиной Тамары засмеялся. Тамара начала озираться и, не найдя, кто смеялся, закричала:

— Смейтесь, да? В халатах своих пришли, в домашних, потом картошку будете жарить в халатах! Забудете, что детей своих хоронили в халатах! На похоронах, в халатах! А потом — картошку! А детей ваших — на помойку, свиньям! А вы картошку с салом жарить будете! Свиньям! (Vasilenko 2016: 402)

Qualcuna rise alle spalle di Tamara; ella iniziò a guardarsi intorno e non trovando chi stesse ridendo, iniziò a gridare:

- Ridete, eh? Siete venute qui con la vostra vestaglia da casa, e poi sempre in vestaglia arrostitete le patate! E vi dimenticherete che, in vestaglia, avete seppellito i vostri bambini! Al funerale in vestaglia! E poi su, ecco le patate! E i bimbi nell'immondezzaio, ai maiali! Ai maiali!! E voi qui vi mettete a cucinare le patate con il lardo!

⁷⁵ Il decreto in questione del 1944 emanato dal Presidio del Soviet Supremo è consultabile all’indirizzo: http://www.libussr.ru/doc_ussr/ussr_4500.htm

Sono parole forti e scandalose, che denotano un quadro violento e depravato; le critiche mosse alle altre donne provengono da una figura che se da un lato appare come una dura capobanda, dall'altro con tutta probabilità ha già vissuto quella sconcertante routine fatta di gesti meccanici e quasi d'indifferenza, dopo il dolore per la perdita del feto. Tuttavia, man mano che il racconto prosegue, la protagonista si ritaglia un ruolo sempre maggiore non solo come donna matura e conscia del destino all'intero della struttura sanitaria, ma anche come entità femminile a sé stante. La grandezza del testo vasilenkiano sta nel rappresentare Tamara come un emblema sacro ai popoli pagani, come metafisica manifestazione della donna russa del ventesimo secolo. Il lungo racconto della sua vicenda umana, narrato in prima persona e di cui qui proporremo alcuni passi scelti tradotti per la prima volta in italiano, si può leggere come una capillare e angosciante parabola vissuta da milioni di donne sovietiche, nonché come straordinaria testimonianza dell'elemento femminile attraverso decenni martoriati e duri; la lunghezza della citazione è necessariamente funzionale alla comprensione del testo, al fine di definire i contorni del poderoso personaggio di Tamara e per cogliere i tratti di solitudine e violenza all'interno del tessuto narrativo:

Мамка моя, медсестра, [...] отчество у меня по матери — Александровна [...] Куда домой? [...] Крутом война и степь ростовская. А дальше, бабы, я все чисто помню. Меня еще нет, [...] Она мне потом про все про это рассказывает, [...] и переправу помню, и как немец бомбил, [...] сверху с неба гуд помню, а снизу до неба коровы кричат — у-у-у... [...] Там, на хуторе, я и родилась, в доме Харытины Савельевны, тетки Харыты, так ее все звали. [...] Крестила меня тетка Харыта сама, в корыте [...] У тетки Харыты иконка была, там мальчик сидел: ах, думаю, такого вот бы мне братика кудрявого, золотого [...] Семь лет мне было, надумала мамка домой возвращаться, она к тому времени в больнице работала. [...] Нет, говорит он, нет! Ты, тетка Харыта, такой же враг народа, [...] Забыла, как до войны в лагере сидела? Уходи! Пришла тетка Харыта домой, плачет, я ее в щеки целую, а у нее щеки сапогами кожаными пахнут... Вечером я со звездами пошла прощаться, почему-то я думала, что там, куда мы поедem, нету звезд. Утром за мной человек в военном на телеге приехал. Стали мы с теткой Харытой прощаться. Ты мне крестная дочь, так тетка Харыта сказала на прощанье. Рассказывали, через месяц ее взяли за пособничество врагу народа, — за то, что мамке моей пособляла. Больше ее никто не видел. Она тогда сказала мне: доча, ты меня помни. Я ее помню. [...] Страшно было в том детдоме! Был у нас сторож в детдоме, говорили, что он в голод ел детей, ой, как мы боялись его [...] Воспитательницу раз спросили, [...] правда или нет, спрашиваем: ел он детишек в тридцатом году? Ел, отвечает нам наша воспитателька. Ел, говорит, но не просто

детей, а кулацких детей. Здесь, говорит, большая разница. Здесь, говорит, момент не людоедства присутствует, а момент классовой ненависти, а это большая разница. Все нам объяснила, но мы его еще больше бояться стали. До ужаса. [...] В одной келье у нас был красный уголок, Сталин там гипсовый стоял [...] Я пойду потихоньку, [...] и молюсь [...] и плачу [...] Так просила! Я не только за себя, я за всех ребят просила! Чтобы матери нашлись. А часто и просто конфетку просила или пряник, дите ж. А уж умер он, так я плакала. Кому теперь молиться, кого просить? Но тут жизнь интересней пошла: у кого мать найдется, приезжает, у кого отец письмо напишет, кого тетка разыскивает. Каждый день ждем. Сторож наш исчез вдруг бесследно, говорят, убили его колхозники. [...] Собрали всех Сталинов, какие были, — и к мельнице. Я в дырку пролезла, спряталась, смотрю. А они вытряхнули все бюсты в кучу да так стали молотком разбивать, прямо по голове, по голове. Измельчили в крошку, потом помололи, сами, без мельника, видно, секрет был большой, да я подглядела. [...] Объяснили нам, что культ кончился, из тюрем всех выпускают, свобода! И странно, бабы, как сказали, что свобода, стала я рассветать чисто по-женски. [...] А там рядом город военный строили, солдат пригнали на лето. [...] И случилась у меня с одним солдатом любовь. Ваней его звали, [...] Вот сидим, а Ваня мне руку на плечо положит: Томушка-буренушка, — смеется [...] А раз говорит Ваня мне, уезжаю, говорит, в страну Венгрию, что привезти, говорит, оттуда? Себя, говорю, привези, Иван, я ждать буду. Привезу тебе, говорит, золотое платье, хочешь? Привези, говорю. И так уж мы с ним прощались, так прощались, будто знали, что больше не увидимся. [...] Письма писала. А ответа не было. Что ж, думаю, за судьба у меня, все мои любимые да родные люди будто сквозь землю проваливаются. Ни от мамки письма, ни от тетки Харыты, ни от Вани. И пошла я к цыганке [...] а рядом парень крутится, мамой ее зовет. [...] а хочешь мамку свою найти? Хочу, говорю. Так поехали, говорит, в Москву со мной, [...] Парня не по-цыгански звали — Гена. [...] Я, говорит, немец. И звать меня Генрих. [...] В Москву приехали [...] Потом комнату дали [...] я стала проводницей [...] мамку ищу, тетку Харыту, про Ваню тоже спрашиваю. С Генрихом мы поженились. Виделись редко: он все коммунизм строил. Когда первый раз забеременела, он мне так и сказал: не время рожать, поближе к коммунизму родим. [...] А как раз Гагарин полетел, когда я из больницы вышла. Все счастливые, с неба листовки, как снег, сыплются, а я сижу, плачу, думаю: вот бы Юрочкой тебя бы назвала. Мне врач сказал, что у меня мальчик был бы. Так он для меня навсегда Юрочкой остался. [...] Через год исчез Генрих. Уехал в Новочеркасск к своей цыганской маме. И нет и нет его. И нету и нету. И писем нет. Летом приезжает табор: так и так, забрали Генриха. Как забрали? За что? На другой день после расстрела. Какого расстрела? Так вы тут ничего не знаете? Рабочих в Новочеркаске постреляли, мирную демонстрацию. [...] Я ищу его, до сей поры я ищу его. Его нет нигде. [...] Спуталась я с Серегой, рыжий, как черт, веселый, как черт, [...] Царица Тамара, царица Тамара! Тоже шофер был. Иди, говорит, на бойню, денег будет!.. Он на деньги, как на баб, ярый был. Пошла. Через месяц ушла, не могу смотреть, как коровы умирать идут, концлагерь коровий, ей-богу! [...] Мы с Генрихом привыкли, что у нас кто-нибудь живет: то цыгане, то с лагерей, то с детдома моего. А Сереге не нравится. [...] Гони их. А нет, то я их гнать буду. И начала я с Серегиной философии ханку глушить. Выпью, хорошо. Душа болит — вот ее, ханку, как лекарство. [...] А детей не хочет, у него от первой — двое, алименты тридцать три процента. [...] И сбесилась я, бабы. То ли с ханки, то ли с Сереги. Стала я мужиков замечать на улицах Москвы. Мужиков — тьма, один

перед одним [...]. Серега меня бил, бил, как ковры сейчас выбивают, до самой до середины, может, и болезни мои от тех кулаков Серегиных начались, кто его знает. Ух, как бил! Раз бил, бил, устал, сел и говорит: ты б хоть деньги бы брала с них за это, чего ж зазря потеть. Он такой был эконом! [...] И сказала себе: стоп, Тамара. И стала я дружбу водить с калеками от войны, да с лагерей, кто жив остался, а жизни не нужен. Нет, я не брезговала, хоть молодая была, и не так, а любила, честно, бабы, любила. [...] Санитаркой в доме инвалидов войны была, ах, думаю, может, отец мой здесь лежит, [...]. И прачкой была, руки до сих пор съедены. А могла бы высоко взлететь — меня начальники любили. Только я их не любила и работы себе выбирала, чтоб поменьше с ними встречаться. [...] Я пожилых больше любила, пожилые несчастней. [...] Во мне так много любви, бабы, так много, всем хватит. Иногда я иду и такая огромная от своей любви, что кажется мне, что могу спасти любовью весь мир, если захочу. И спасла бы. [...] Года идут. Уж и Серегу в тюрьму забрали, за любовь к деньгам, да надолго. Друзья мои состарились, поумирали, хорошие мои, любимые, спились ведь. А я все Ваню ищу. Однажды чуть женой начальника не стала. Я в учреждении уборщицей работала, учреждение то было по научному коммунизму. И заметил меня ихний начальник, в очках, с бородой. Пригласил домой к себе убираться. Раз, другой, ну а там пошло. Короче, забеременела я. А рожать не хочу от него. Я с ним молчу и молчу, как немая хожу. Он меня все быдлой называл: быдло, говорит, некультурное. Себя заставлял по имени-отчеству называть: Вячеслав Вячеславович, и почаще. [...] Необразовщина, детдомовка — это я у него. [...] И так я по Ване задумалась, сохну и сохну по нем. Нет, думаю, поеду в Ростов, хоть на домик его гляну перед смертью. Мне врачи уже определили тогда диагноз и срок жизни. И поехала. Адрес у меня сохранился. Приезжаю, дом стоит, пусто кругом, сад заросший. Но, говорят, живет мой Ваня в доме том. [...] Мне говорят, в лагере Ваня был, жена была, детки были, пить Ваня начал, ушла жена, один живет, пьянь. Это соседи, злые, наговаривают. Вот иду я в третий день, опять Вани нет. [...] Иду — а посереде дороги мужчина лежит. Среди белого дня. И милиция его — забирать. Что-то мне в сердце как ударит. Отдайте мне его, говорю, то мой муж. [...] То Ваня был. А он меня не узнал. Долго не узнавал. Я его взяла да и увезла в Москву. Это было в июле, бабы, в это лето. Девять дней, как его нет. Нету Вани, цирроз. [...], он уже тогда желтый был, как китаец. На руках моих помер. Как умирал, Томишка, говорит, буренушка... Где ж ты была, я тебя так искал! Так искал! [...] Томишка, говорит, буренушка. А все раньше звали, как Серега, — царица Тамара, царица Тамара — все до единого, как заводные. Царица! Чулок штопаный-перештопаный, а не царица...(Vasilenko 2016: 411-422)

La mia mamma era un'infermiera militare, [...] ho il patronimico della linea materna — Aleksandrovna. [...] Dove andare? [...] Tutt'intorno c'erano soltanto la guerra e la steppa di Rostov. Poi, mie care, mi ricordo tutto, anche se non c'ero ancora [...] mi ha raccontato tutto mia mamma. Ricordo gli attraversamenti, e di come i nazisti bombardassero [...], ricordo i frastuoni nel cielo e le vacche che gridavano — muuuuhh! [...] Nacqui nella cascina di Charytina Savel'evna, chiamata da tutti zia Charyta [...] fu lei a battezzarmi, dentro un trogolo [...] Ella possedeva un'icona, sulla quale c'era un ragazzino seduto: ah, penso, questo sarebbe il mio fratellino, riccioluto, dorato [...] Avevo sette anni e la mia mamma pensò di tornare a casa, stava lavorando in un ospedale. [...] No! — le disse la guardia, Zia Charyta, tu sei una nemica del popolo! [...] Ti sei dimenticata di quando stavi nella colonia penale prima della guerra?

Vattene! Zia Charyta torna a casa e piange, io la bacio sulle guance che odorano di stivali di pelle. Di sera dissi addio alle stelle; chissà perché pensavo che, verso dove stavamo andando, non ci sarebbero state. Al mattino venne a prendermi un uomo in divisa militare su di un carro; e dissi addio a zia Charyta. Sei la mia figlioccia, mi disse. Hanno detto che un mese dopo la catturarono per favoreggiamento verso i nemici del popolo, perché aveva aiutato la mia mamma. E nessuno la vide mai più. Quel giorno lei mi disse: figlioletta, tienimi a mente. E così ho fatto. [...] La vita all'orfanotrofio era terribile! C'era un guardiano che, si diceva, mangiasse i bambini quando aveva fame, ahimè, quanta paura avevamo di lui! [...] Una volta all'istitutrice chiedemmo: è vero o no che ha mangiato bambini nel 1930? Sì, li ha mangiati, risponde la nostra cara maestra. Non bambini qualsiasi: i figli dei *kulaki*. Qui, ci dice, non c'è stato il cannibalismo, ma l'odio di classe, è molto diverso, ci dice, la cara maestra. Tutto ci viene spiegato, ma noi così non facciamo altro che temerlo ancora di più. Proviamo un vero orrore [...] In una cella avevamo il nostro "angolo bello", lì c'era uno Stalin di gesso [...] mi avvicinavo piano piano e prego, [...] e piango [...] E quanto ho chiesto aiuto! Non solo per me, ma per tutti i bambini! Che trovassero le loro madri, o anche che avessero solo una caramella o un pan pepato, care mie. Quanto piansi quando morì! Chi pregare adesso? A chi chiedere favori? Tuttavia la vita si fece più attraente: alcuni trovano la madre, altri ricevono una lettera dal padre, altri ancora vengono trovati dalla zia. Aspettiamo ogni giorno. Il nostro guardiano scomparve all'improvviso senza lasciare tracce, ucciso dai *kolchozniki*, si dice. Portarono tutti i busti di Stalin al mulino. Mi nascondo e guardo attraverso un buco: li ammucchiano e iniziano a prenderli a martellate sulla testa, proprio sulla testa, li sbriciolarono e poi macinarono tutto; il mugnaio tanto non c'era, evidentemente il segreto era grande, ma io lo vidi. [...] Ci spiegarono che il culto era finito, liberavano tutti dalle prigioni, c'era la libertà! Ed è strano sapete, mie care, è strano che non appena ci parlarono di libertà, ho cominciato ad illuminarmi proprio di luce femminile. [...] Lì accanto costruirono una città militare, mandarono i soldati in estate. [...] Ebbi una storia con uno di essi, si chiamava Vanja, [...] Ci sediamo e lui mi poggia la sua mano sulla spalla: Tomuška-burenuška⁷⁶, mi chiama, e scoppia a ridere [...] Un giorno mi dice, parto per l'Ungheria, cosa vuoi che ti porto? Portami te stesso, io ti aspetterò, gli dico. Ti porterò un vestito d'oro, lo vuoi? – mi dice. Portamelo, gli rispondo. E così ci salutammo, in un modo come se sapessimo che non ci saremmo mai più visti. [...] Scrivevo lettere, ma nessuna risposta. Mah, penso, sarà il mio destino, tutti i miei affetti e perfino i miei parenti è come se fossero sprofondati sotto terra. Nessuna lettera. Né dalla mamma, né dalla zia Charyta, né da Vanja. [...] Così andai da una zingara, per farmi leggere le carte [...] Lì attorno girava un ragazzo, la chiamava mamma [...] Vuoi trovare tua madre? Sì, gli dico. Allora su, vieni a Mosca con me [...] si chiamava Gena, nome non zingaro. Sono tedesco, mi dice, mi chiamo Genrich. [...] Arrivammo a Mosca [...] Poi ci viene data una stanza [...] Divenni una cuccettista sui treni [...] cerco la mamma, la zia Charyta e chiedo anche per Vanja. Mi sposai con Genrich, ma ci vedevamo raramente: era sempre impegnato a costruire il comunismo. Quando rimasi incinta per la prima volta, mi disse queste parole: non è il tempo di fare figli, li concepiremo quando saremo più vicini al comunismo. [...] Gagarin fece il suo volo cosmico proprio quando uscii dall'ospedale. Tutti erano felici, dal cielo cadevano volantini come tanti fiocchi di neve, io

⁷⁶ Il gioco affettuoso di vezzeggiativi rimati usato dal soldato Vanja per chiamare Tamara è pressoché intraducibile in italiano, o per lo meno se ne perde la potenza espressiva. Abbiamo pertanto deciso di mantenere la voce originale: *burenuška* è un termine che indica una piccola mucca, ma è anche il nome di un personaggio animale (una mucca, appunto) di una fiaba russa tradizionale dall'omonimo titolo.

invece me ne sto seduta a piangere, e penso: ecco, ti avrei chiamato Juročka. Il medico mi aveva detto che sarebbe stato un maschietto. Così per me è rimasto per sempre Juročka. [...] Dopo un anno Gena sparì, se ne andò dalla sua madre zingara a Novočerkassk. E di lui niente, nessuna lettera, niente di niente. D'estate giunse l'accampamento di nomadi: hanno preso Genrich, dicono. Preso? Come? Perché? Il giorno dopo la sparatoria. Quale sparatoria? Non sapete niente? Hanno ammazzato degli operai a Novočerkassk, era una manifestazione pacifica. [...] Lo cerco, lo cerco anche ora, ma di lui non c'è più nessuna traccia. [...] Ebbi una relazione con un tale di nome Serëga, rosso come il diavolo, allegro come il diavolo, [...] Regina Tamara, Regina Tamara⁷⁷! mi chiamava. Anche lui, come Gena, era un autista. Vai a lavorare al mattatoio, mi dice, farai soldi! Era accecato dal denaro e dalle donne. Ci andai, ma dopo un mese me ne scappai, non potevo vedere come morivano le vacche, un campo di concentramento e di sterminio per bovini, buon Dio! [...] Con Genrich eravamo abituati ad avere sempre qualcuno a casa: uno zingaro, o qualcuno dal campo estivo, o qualcun altro dal mio orfanotrofio. A Serëga tutto ciò non piace. [...] Cacciali tu, oppure lo farò io. [...] Iniziai con gli stupefacenti, come Serëga, me li prendevo. L'animo sta male? Ecco la droga, come una medicina. [...] Serëga non voleva figli, ne aveva avuti già due con la prima, doveva dargli il trentatré per cento in alimenti. Andai tutte le furie, ragazze mie, per la droga e per Serëga. Iniziai ad incontrare uomini per le strade di Mosca. Di uomini ce n'erano a bizzeffe, uno dopo l'altro [...] Serëga mi picchiava, mi colpiva così forte come si battono i tappeti, mi picchiava fino al midollo, forse la mia malattia si è generata proprio dai suoi pugni, chi lo sa! Mamma mia, come mi picchiava! Un giorno mi picchiò, ancora, e ancora, poi stanco si siede e mi dice: avessi almeno preso qualche soldo da quelli lì, invece di metterti a sudare con loro per niente! Oh, era così parsimonioso! [...] e mi dissi: stop Tamara, stop. Iniziai a stringere amicizie con i mutilati di guerra, e con chi era rimasto vivo dai campi di concentramento e di prigionia. Non provavo ribrezzo, pur essendo giovane, no, li amavo, sapete care mie? Sì, li amavo [...] Sono stata inserviente medica in una casa di cura per invalidi di guerra, ah, penso, forse mio padre è proprio qui [...]. Sono stata anche lavandaia, ho le mani consumate [...]. Potevo volare alta, i direttori mi amavano ma io no, così mi sceglievo lavori dove potevo trovarli il meno possibile. [...] Ho amato di più gli anziani, che sono più infelici. Avevo così tanto amore, care mie, bastava per tutti. A volte cammino e penso che con tutto il mio amore potrei salvare il mondo intero, se volessi. E l'avrei fatto. [...] Gli anni corrono, Serëga era finito in prigione per il suo amore verso i soldi, con una pena lunga; i miei amici sono invecchiati o sono morti, i miei cari sono diventati alcolizzati. Io cerco sempre Vanja. Una volta stavo per diventare la moglie di un direttore. Lavoravo come addetta alle pulizie in un'istituzione per il comunismo scientifico, quando mi vide il capo, un tipo con gli occhiali e la barba. Mi invitò a sistemargli la casa. Una volta, due volte, e poi accadde. In breve, sono rimasta incinta, ma non volevo figli da lui. Me ne stavo zitta, andando in giro come una muta. Lui mi chiamava sempre così: bestia ignorante, mentre pretendeva di essere chiamato con nome e patronimico Vjačeslav Vjačeslavovič ecc... Io ero la sua orfana illetterata. Così mi rimisi a pensare a Vanja, struggendomi per lui. No, mi dico, ora vado a Rostov, anche se guarderò solo la sua casetta prima di morire. I medici mi avevano già

⁷⁷ Tale titolo, quasi aforistico in ambito caucasico e russo, fa di solito riferimento a Tamara la Grande di Georgia (1160-1212), discendente della nobile stirpe dei Bagrationidi e regina dello stato georgiano per circa ventotto anni; per la chiesa autocefala georgiana è Santa il 1 maggio. Considerata unanimemente come eccellente sovrana, fu ribattezzata "re dei re e regina delle regine"; tra i più grandi monarchi georgiani, il suo regno ha visto la conquista di quasi tutti gli stati confinanti di religione musulmana. Con tutta probabilità nel racconto in questione, Tamara viene definita così per il suo aspetto attraente e per una volontà prettamente adulatoria maschile.

fatto la diagnosi e indicato quanto mi rimaneva. Così andai, avevo conservato l'indirizzo. Arrivo, la casa c'è, tutt'attorno il vuoto e un giardino incolto. Mi dicono che Vanja ci abita. [...] Mi dicono anche che è stato in un campo di prigionia, che aveva moglie e figli, che aveva iniziato a bere, che la moglie lo aveva lasciato e che ora viveva solo, alcolizzato. Sono vicini cattivi, parlano a non finire. Torno lì il terzo giorno e Vanja ancora non c'è. [...] Me ne vado, quando in mezzo alla strada, in pieno mattino, vedo un uomo disteso. La polizia lo raccoglie, e qualcosa mi colpisce al cuore. Lasciatemelo, gli dico, è mio marito [...] Era proprio Vanja. Non mi riconosceva e per lungo tempo non mi riconobbe. L'ho portato con me a Mosca. È successo a luglio, mie care, questo luglio. Oggi è il nono giorno che lui non c'è più. No, Vanja non c'è più. Cirrosi epatica. [...] Già quando l'ho trovato era giallo come un cinese. È morto tra le mie braccia. Dove sei stata, Tomuška-burenuška, mi disse, ti ho cercata per così tanto tempo! Tomuška-burenuška... Tutti in passato mi chiamavano come Serëga, Regina Tamara, tutti indistintamente, come un meccanismo. Ma quale regina! Sono solo una vecchia calza rattoppata, non una regina...

C'è da considerare il fatto che Svetlana Vasilenko riesce a traumatizzare e a commuovere il lettore attraverso un testo che si può considerare come una delle più profonde, accorate e scioccanti testimonianze della vita femminile russa nel ventesimo secolo; Tamara ci racconta il periodo del secondo conflitto mondiale nel quale ci sono dei passi che sono vere schegge di storia patria, che trafiggono l'animo di chi ascolta e di chi legge: fortissima ad esempio è la dicotomia tra l'immagine del giovane Cristo sull'icona di Charyta, che Tamara vede come un possibile fratello, e il busto del maturo Stalin di fronte al quale tutti pregano, posto nel "krasnyj ugolok" o "angolo bello" al posto delle canoniche icone: Stalin non era dunque solo capo (*vožd'*), ma anche "padre" di ogni figlio e figlia sovietici, nonché una sorta di padre celeste, di entità divina e perfetta, sovrapponibile con il Dio cristiano. La critica, e nello specifico Gian Piero Piretto, notano come:

Ormai autonomo e sicuro di sé Stalin tra il 1936 e il 1939 affida alla propria immagine ogni compito promozionale e rappresentativo. Le raffigurazioni sono totalmente narrative, non c'è più nulla di iconico in senso strettamente legato alla poetica dell'immagine per antonomasia della cultura russa [...] In questi anni, non a caso testimoni del binomio più ambiguo e di più difficile analisi dell'intero epos sovietico, euforia e terrore, Stalin arriverà a identificarsi, sempre riducendo al minimo le reali apparizioni in pubblico e affidando alle immagini, cinema compreso, il compito di rappresentarlo, in ogni realizzazione e conquista segnata dal paese. Stalin sarà i cantieri socialisti, sarà la metropolitana di Mosca, [...] Anche lui, anche le sue parole, in particolare la più inflazionata frase estrapolata da un suo discorso, "Vivere è diventato più bello, compagni, vivere è diventato più allegro" sarà il leit motiv di centinaia di opere d'arte, di ogni genere e grado, e si accompagnerà alla vita quotidiana di milioni di

cittadini. [...] La guerra segnerà un ulteriore sviluppo del discorso sul corpo staliniano. Stalin diventerà la Patria stessa. Dagli slogan ai manifesti la sua immagine sarà indissolubilmente legata all'archetipo Madre Patria e la sua aura accompagnerà soldati e cittadini civili nei lunghi anni tra immensi sacrifici. [...] Il suo corpo mediale mantenne e amplificò le caratteristiche di rappresentazione iconica, abbandonando del tutto le attività concrete o le situazioni specifiche e contingenti che avevano caratterizzato gli anni Trenta. Stalin, in divisa da gran gala, divenne a sua volta icona: postura solenne, sguardo ieratico rigorosamente volto verso l'avvenire, spazio artistico privo di connotazioni mimetiche o realistiche, decisamente convenzionale: libri, folla (lontana), bandiere rosse.⁷⁸

Ecco dunque come la sacralità esoterica e quasi religiosa per il leader sovietico, dogma assoluto per milioni di persone, si contrappone alla sconvolgente e violentissima immagine del busto fracassato a martellate, subito dopo la sua morte avvenuta nel 1953, e macinato, per farne farina ed evitare possibili ulteriori carestie. Tamara è testimone di tale azione che in chiave ideale si può leggere come un atto rituale cannibalico, tipico di alcune culture oceaniche: cibarsi del corpo del nemico sconfitto⁷⁹. Dalle pedanti ed eterne esaltazioni coatte di stampo quasi religioso si è passati alla vendetta più cruda, all'atto simbolicamente antropofagico, attuato dalle vittime nei confronti del loro unico carnefice, passato da figura iconica e divina, a nemico da annichilire, distruggere e divorare. Solitudine e violenza caratterizzano anche altre fasi della vita di Tamara, come ad esempio la dura immagine del suo primo aborto nel giorno dei festeggiamenti per Jurij Gagarin: la felicità e il tripudio sovietici si contrappongono al dolore alla mestizia e alla disperazione femminili per la perdita indotta di un bambino. L'immagine è evocativa e Svetlana Vasilenko ci mostra in modo drammatico eppure quasi poetico (si veda il paragone con i fiocchi di neve) come Tamara fosse l'unica persona sulla terra sovietica seduta a piangere, in un momento di gioia nazionale; ma è proprio questo gesto che denota la grandezza del personaggio che si contrappone all'euforia generale, cantando il suo dolore di donna e di madre attraverso lacrime amare. La sua parabola umana prosegue in un continuo e

⁷⁸ I passi sono tratti dal saggio di G. P. Piretto, *I molteplici corpi del compagno Stalin* in Simona Bertacco, Nicoletta Vallorani (a cura di), *Sul corpo. Culture, politiche, estetiche*, Cisalpino, Milano 2007: 145-153, tavole: 329-335. Sulle mitologie sovietiche, sulla cultura visuale e sul tema dei corpi dei leader, si vedano sempre di Piretto, *Il radioso avvenire. Mitologie culturali sovietiche* (Einaudi, 2001) e *Gli occhi di Stalin. La cultura visuale sovietica nell'era staliniana* (Cortina Raffaello, 2010), testi fondamentali per le conoscenze di cultura russa del XX secolo.

⁷⁹ Come ad esempio il popolo Maori in Nuova Zelanda o alcuni popoli melanesiani. Cfr. voce "cannibalismo" nell'Enciclopedia Treccani.

labirintico *continuum* di perdite, abbandoni, amori malati e violenti, depravazione, promiscuità, privazioni e solitudine, fino alla morte di Vanja, ritrovato solo per poco tempo e ormai anima perduta e malata. Solitudine e violenza sono i veri e propri temi della vita di Tamara, che decide di abortire con il suo profondo e rispettabile animo femminile costantemente maltrattato ma mai del tutto domo o sottomesso. Il suo darsi a uomini non è perciò soltanto legato al saziare i più triviali e carnali bisogni, tutt'altro: è un atto di pietà e di misericordia per un'umanità malata e violenta, incapace di amare in modo puro. E infatti nella penna di Svetlana Vasilenko, la figura di Tamara si colora di un'inaspettata patina religiosa; la critica ha giustamente notato che:

Vasilenko's text, however, engages not the social but the spiritual, and by its standards Tamara qualifies for sainthood, inasmuch as her entire life consists of repeated copulation motivated primarily by compassion for the sinful, scorned, and suffering (imitation Christi regendered). Her twelve (*sic*) pregnancies, which end in abortions, symbolize the principle of resurrection, for which death is a prerequisite.⁸⁰

La contrapposizione tra Natal'ja e Tamara è fortissima: la prima cerca di soverchiare la morte attraverso la mera ricerca scientifica, la seconda invece concedendosi di continuo, produce un atto che ha la capacità di allungare la vita e di tendere alla Resurrezione. Il gene della morte, per riprendere il titolo, non viene sconfitto né da Natal'ja né tantomeno da Tamara: infatti il racconto termina in modo drammatico, con la morte di quest'ultima; tuttavia esso si può considerare come ibernato dal continuo amore che Tamara dona all'umanità.

La penultima scena della *povest'* inquadra la morente Tamara, probabilmente a causa dello sforzo per l'ultimo aborto, nella sala della televisione ma ciò che colpisce è la sua descrizione:

Тамару она нашла в телевизионном холле. Тамара сидела на корточках около кадки с пальмой, обхватив голову руками и раскачивалась всем телом.
— Детоньки, — говорила она. — Детоньки...

⁸⁰ *Madness and the Mad in Russian Culture* 2nd Revised edition Edition by Angela Brintlinger (Editor), Ilya Vinitsky (Editor), University of Toronto Press, Scholarly Publishing Division; 2nd Revised edition edition (June 23, 2007), p.233.

Тамара встала. И Наталья вдруг увидела ее гордую голову, возвышающуюся над пальмой, с черными блестящими волосами, с бровями вразлет, с лихорадочным румянцем, увидела кадык, который будто удерживал эту голову, схватив за горло, чтоб не унеслась, не улетела куда-нибудь, и увидела рядом свое юное лицо, чистое, нестареющее лицо, которое когда-то сморщится и враз постареет, но никогда не будет таким прекрасным, каким было сейчас лицо Тамары, никогда...(Vasilenko 2016: 423)

Trovò Tamara nel salottino della televisione, accoccolata vicino ad un timo con una palma, la testa tra le mani e il corpo tutto scosso.

- Figlioletti, -diceva.- Figlioletti miei...

Poi si alzò, e Natal'ja vide la testa orgogliosa di Tamara, ora sovrastava la palma, poi i suoi capelli neri e luccicanti, le sopracciglia scomposte, il suo rossore febbrile, il suo collo che sembrava trattenere il capo dal volare via da qualche parte; accanto vide il suo volto giovane, pulito, senza i segni della vecchiaia che un tempo avrebbe avuto le rughe e sarebbe subito invecchiato, ma non sarebbe mai stato così bello come lo era adesso il viso di Tamara...mai e poi mai...

In questa scena abbiamo un chiaro riferimento biblico, non secondario nella narrativa vasilenkiana: il nome Tamara infatti deriva dal sostantivo ebraico *tamar*, che significa letteralmente “palma”⁸¹. Ed è proprio la stessa pianta accanto alla quale la trova Natal'ja; così facendo, non solo Svetlana Vasilenko gioca con l'etimologia del nome della protagonista, ma anzi crea ed aumenta l'aura di sacralità, di divino e di religioso attorno alla figura della morente. Tale scena poi è importante per la trasformazione fisica della protagonista, pochi istanti prima di morire: Natal'ja la vede, paradossalmente, bellissima. Questo perché Tamara è in realtà un'epifania del divino, ed ha in sé la sacralità della Resurrezione. Ci sembra pertinente il paragone con un'altra importante figura femminile vasilenkiana, la *rusalka* Nina; ma in questa *povest'* l'elemento religioso è centrale, così ci sembra altrettanto riuscito l'accostare Tamara alla figura, cara alla scrittrice, della *jurodivaja*. La critica ha notato a questo proposito come:

In other words, the iurodivaia in Vasilenko replicates the Virgin Mary's mythical role through an anomalous procreation charged with salvific powers [...]⁸²

⁸¹ <http://www.behindthename.com/name/tamar>

⁸² A. Brintlinger, I. Vinitsky, *Madness in Russian Culture*, p.233

Nell'ultima commovente immagine di questo poderoso e sublime racconto troviamo un immaginario treno a vapore che conduce Tamara al Paradiso:

И паровоз взревел и с ревом, [...] понесся прямо к луне [...] Они летели среди звезд, звезды ломились в окна, холодные, как лед. И все холоднее становилось, все холоднее. Они лежали на полках, покрытые инеем, едва-едва дыша [...] Кто-то подошел и посмотрел на них в глазок. Открыл ворота, они скрипели на ветру. Никто не встречал их, Тамара шагнула первая, вошла в ворота. За ней потянулись остальные. Они входили по одному. Они входили в рай, сняв шапки, как входят к себе домой. (Vasilenko 2016: 423-424)

E la locomotiva ruggiva e rombava, incontro alla luna [...] Volavano tra le stelle, che facevano irruzione tra i finestrini, fredde come il ghiaccio. Faceva sempre più freddo, sempre di più...Stavano distesi per terra, coperti di brina, respirando appena [...] Qualcuno li raggiunse e li guardò negli occhi. Aprì le porte e loro si misero a tremare al vento. Nessuno gli andava incontro, così Tamara si mise in cammino per prima, e superò le porte. Dietro di lei la seguivano gli altri. Entravano uno alla volta. Entravano nel Paradiso, cappello alla mano, come quando si entra a casa propria.

Tale rappresentazione non soltanto allude alla morte della protagonista, con l'ultimo viaggio in mezzo al gelo che simboleggia la tragica dipartita, ma sposta anche la narrazione da un piano quotidiano a uno più metafisico, dove vita e morte si intrecciano e in cui il destino di Tamara si inserisce nell'infinito. Tamara supera le porte ed entra in quell'ambiente dorato che è proprio del Paradiso e delle icone ortodosse; non dimentichiamo che, simbolicamente, uno dei suoi primi ricordi dell'infanzia era proprio l'icona della zia Charyta. Ora l'incontro con l'anelato "fratello", con Cristo, è finalmente avvenuto. Svetlana Vasilenko ci regala un piccolo capolavoro in cui metafisica e trivialità si amalgamano di continuo, con il collante dell'incrollabile fede ortodossa; così la *jurodivaja* Tamara ora è entità eterna e divina: con il suo amore instancabile, perenne e appunto "folle", è riuscita a bloccare il gene della morte.

6.8 *Duročka*: la stupidità, la salvezza, il divino.

Il capitolo si conclude ponendo l'attenzione sull'opera più celebre dell'autrice: il romanzo *Duročka*. L'opera è stata pubblicata per la prima volta nel 1998 sulla rivista "Novyj mir" e successivamente nel 2000 come opera singola dall'editore Vagrius di Mosca.⁸³ Sempre nel 1998 il romanzo fu nominato per il premio letterario russo Booker, e indicato dalla stessa "Novyj mir" come miglior opera narrativa russa dell'anno (Balina 2004: 356). *Duročka* è a tutt'oggi il capolavoro letterario di Svetlana Vasilenko e definiamo tale opera come un irripetibile "sincretico mosaico spirituale della nazione russa". Non è assolutamente possibile riassumere in modo schematico ed organico tale narrazione, ma possiamo segnalare come tutte le numerose ed eterogenee vicende descritte, ruotino intorno ad una figura centrale femminile, nonché vero focus del racconto, la giovane Ganna/Nad'ka, la quale a causa del suo mutismo e dei suoi comportamenti ai limiti del normale viene definita appunto *durocka*, stupida. Non solo la protagonista ha un doppio nome e una doppia identità, ma la narrazione si muove in continui sbalzi temporali tra gli anni '30 e gli anni '60 del XX secolo. Abbiamo così un perfetto esempio di prosa ad incastro, in cui vengono presentati differenti periodi storici e differenti eventi sociali, tenuti però insieme dalla figura femminile della cosiddetta, *durocka*. Interessante notare come la Vasilenko utilizzi sia una narrazione di tipo extradiegetico, con la voce narrante posta al di fuori delle vicende, sia intradiegetico, in cui la *vox* condivide assieme a Ganna/Nad'ka il vissuto narrato; questo doppio piano di livelli non soltanto sconcerta e affascina il lettore, ma è una delle principali caratteristiche strutturali del romanzo. La protagonista viene presentata come un'orfana trovata lungo il fiume, ma alla fine del romanzo il suo ruolo sarà, come vedremo, tutt'altro che marginale, anzi potremmo dire salvifico. Svetlana Vasilenko gioca tra le due dimensioni temporali indicate, e ciò le permette di combinare importanti eventi storici come le purghe e le carestie (anni '30) e la crisi dei missili di Cuba (anni '60) con miti e leggende del suo popolo e della sua patria. Folklore, leggende e storia si mescolano nella narrazione a incastro insieme alla duplice vicenda di Nad'ka/Ganna la

⁸³ http://magazines.russ.ru/novyi_mi/redkol/vasilenko/bib.html

quale, proprio per il fatto di essere presentata come doppia, è un personaggio che ha in sé due varianti di destino ugualmente vissute; come lei, anche i personaggi principali hanno dei corrispettivi tra le epoche storiche narrate, e come ha notato Svetlana Kobets:

Parallels in the narratives concern not only the girls' personalities but also their life companions: Ganna's make-believe husband Marat and Nadka's brother Marat; Traktorina Petrovna of the thirties and of the sixties; Kharyta and Granny Many (Maria Bocharova).⁸⁴

Così a essere “doppia” non è solo la protagonista principale, ma anche gli altri personaggi; in tre passi tratti dal racconto *Gorod za koljučej provolokoj* (*La città dietro il filo spinato*), pubblicato nel 2006 sulla rivista “Novyj mir”, scopriamo che due personaggi principali di *Duročka* sono la descrizione letteraria di persone reali che hanno avuto un ruolo importante nella vita della scrittrice; abbiamo deciso di riproporli, al fine di rendere palese anche l'importanza dell' elemento autobiografico all'interno della *fictio* narrativa, nonché un intimo spaccato della vita privata dell'autrice :

Мы с Наташей сели в автобус, и вдруг во дворе школы я увидела Надьку. Она жила на нашей улице. Она была девочкой-дауном, дурочкой, ее так и звали — Надя-дурочка. Лицо ее было тупое и бессмысленное. [...] Дети на улице и моя подруга Наташа смеялись над ней. Надя же была очень привязана ко мне, а я к ней. Я одна с ней играла и жалела ее. Она горячо и наивно мечтала вслух, сидя со мной на крыльце, и я, с удивлением глядя на ее бессмысленное лицо, понимала, что она умна и добра, что она как мы, только в ней все оставалось таким, как у нас в раннем детстве. Потом, много лет спустя, я буду писать о ней в своих рассказах, повестях и романах. Она была и остается в моей жизни самым значимым человеком. (Vasilenko 2016: 194)

Ero seduta sull'autobus con Nataša e all'improvviso nel cortile della scuola vidi Nad'ka. Viveva nella nostra via. Era una ragazza con la sindrome di Down, la chiamavano Nad'ka la scema. Il suo volto era ottuso e senza senso. [...] I bambini per la strada e la mia amica Nataša ridevano di lei. Nadja era molto attaccata a me, e io a lei. Soltanto io giocavo con lei e ne avevo pietà. Lei con ardore ed ingenuità sognava ad alta voce, seduta con me sul terrazzino, e io guardando meravigliata il suo volto insensato, capivo che invece ella era intelligente e buona, che era come noi, che semplicemente tutto in lei era rimasto come a noi nella prima infanzia. Poi, molti anni

⁸⁴ Il lavoro completo, tra i migliori a nostro avviso sul romanzo in questione, si intitola: *FROM FOOL TO MOTHER TO SAVIOR: The Poetics of Russian Orthodox Christianity and Folklore in Svetlana Vasilenko's Novel-Vita Little Fool (Durochka)*, The Slavic and East European Journal, vol. 51, n° 1 (Spring, 2007) consultabile online: <http://www.slavdom.com/index.php?id=108>

dopo, avrei scritto di lei nei miei racconti, nelle mie *povesti* e nei miei romanzi. Era e continua a restare la persona più importante di tutta la mia vita.

Школьники и взрослые люди несли фотографии участников Великой Отечественной войны, погибших на войне и умерших после нее. Я несла фотографию мамы — Василенко Марии Савельевны. [...] Немцы арестовали ее и ее родную тетку Харыту и бросили в тюрьму г. Миллерово. Ее пытали, тетку Харыту расстреляли. [...] (Vasilenko 2016: 240)

Gli scolari e gli adulti portavano le fotografie di coloro che parteciparono e morirono nella Grande Guerra Patriottica, o che perirono dopo di essa. Io portai la foto di mia mamma – Marija Savel'evna Vasilenko [...] I tedeschi la arrestarono assieme alla sua zietta Charyta e le incarcerarono a Millerovo. Mia madre fu torturata, zia Charyta fucilata.

Например, недавно она спросила, где ее тетка Харыта. Я ей сказала, что тетку Харыту расстреляли немцы во время войны. Но мама твердо и уверенно мне сказала, что тетка Харыта жива. Я уж не посмела ее разубедить. То есть она всех мертвых видит живыми. Может быть, оно так и есть, и ей они видимы. Ведь все живы у Бога. А значит, просто живы. (Vasilenko 2016: 291)

Ad esempio recentemente mi ha chiesto dove fosse la zia di mia mamma, zia Charyta. Le dissi che l'avevano fucilata i tedeschi durante la guerra. Mia madre con tono forte e sicuro mi disse che zia Charyta era viva; io non osai dissuaderla. Tutti i morti lei li vede come vivi. Forse sarà proprio così, e lei riesce a vederli. Dopotutto, chiunque è vivo al cospetto di Dio. Quindi tutto ciò significa che sono semplicemente vivi.

Così la vita reale di due protagoniste dell'infanzia dell'autrice si fissa nel testo letterario; il fatto stesso poi che Svetlana Vasilenko ponga una precisa indicazione di genere letterario, porta la critica a soffermarsi sulla particolarità stilistica dell'opera. Come sottotitolo infatti, Svetlana Vasilenko autodefinisce *Duročka* come “roman-žitie”, che si può rendere come “romanzo-agiografia”; il termine russo *žitie* infatti, indica un particolare genere della letteratura religiosa ortodossa, e non solo, nel quale vengono descritte la vita e le azioni di alcuni santi. Questa particolarissima accezione, voluta da parte della scrittrice, indica che:

“Дурочка” есть нечто большее, чем просто жанрово-метафорический эксперимент: произведение такого характера есть поступок. “Роман-житие” — закономерное знаковое явление, долгожданная декларация независимости от заниженной “рыночной” самооценки современной литературы, манифест рождения не столько, как объявлено автором, нового жанра, сколько возрождения благородной нормы творчества —

творчества как магистрально обозначаемой программы духовной самореализации человека (и выражаемого через него народа).⁸⁵

Duročka è qualcosa di più che un semplice esperimento metaforico di genere: è un vero e proprio atto. "Romanzo-agiografia" è un oggettivo fatto semiotico: la tanto attesa dichiarazione di indipendenza dai bassissimi auto giudizi di mercato della letteratura contemporanea; è un manifesto, ma non tanto di nascita di un nuovo genere, come indicato dall'autrice, quanto di rinascita delle nobili norme della creazione, una creazione in quanto programma magistralmente designato per l'autorealizzazione spirituale dell'individuo (espresso attraverso il suo popolo).

Sono anche stati fatti inoltre dei tentativi per definire alcuni dei caratteri del roman-žitie, ed è stato notato come esso dovrebbe contenere:

- лапидарность (точность и краткость) формы, что предполагает простоту текста и самоочевидность персонажей как строго определенных носителей добра и зла;
- известная доля компилятивности (сюжеты, символы, ситуации, идеи должны быть, в какой-то степени, заимствованы автором и узнаваемы читателем);
- яркость и доступность метафоры, переноса смысла.

Таким образом, роман-житие как жанр обладает чертами, характерными для всего предшествующего русского словесного искусства.⁸⁶

- stile lapidario (precisione e brevità), che presuppone la semplicità del testo e l'evidenza dei personaggi come portatori ben definiti del bene e del male;
- una certa quantità di raffazzonature (soggetti, simboli, situazioni e idee devono essere, ad un certo livello, presi a prestito dall'autore e familiari per il lettore);
- la chiarezza e la comprensibilità della metafora, dello spostamento di significato.

In questa forma, il romanzo-agiografia possiede dei tratti peculiari di tutta l'arte letteraria russa precedente.

Abbiamo in precedenza notato come il romanzo contenga vari elementi di folklore, oltre a riferimenti storici ben precisi ma totalmente atemporalmente (si passa dal khanato di Batyj a Sten'ka Razin, alle carestie di inizio Novecento fino alla Guerra Fredda); il legame con la tradizione folklorica russa è forte in Svetlana Vasilenko e nel romanzo *Duročka*:

Folk components permeating the texture of the narrative range from fairy-tale imagery and characters (Traktorina as Baba Iaga, Egorych as ogre, Kharyta as a helper; Ganna as a mermaid)

⁸⁵ T. Tajganova, Roman v rubišče, <http://magazines.russ.ru/druzhba/2000/6/taigan-pr.html>

⁸⁶ L. Matveeva, O romane žitii Svetlany Vasilenko Duročka, 2003 <http://www.proza.ru/2012/12/29/928>

to the essential fairy-tale compositional elements [...] At the same time, the mythological component is prominent both in the evocations of Russia's mythical past (the tales about Stenka Razin and Dmitry Donskoi) and the world creation/regeneration myth [...] The abundant folk elements as well as a major mythological penchant render the narrative mythological in character and epic in scope [...]⁸⁷

Cercheremo di individuare i nostri due temi all'interno di questo romanzo e di analizzare la figura affascinante di Ganna/Nad'ka. Sulla doppia natura del personaggio, Elizabeth Skomp fa notare come:

The itinerant protagonist Ganna, a mute and a saint-martyr figure, leaves an orphanage and embarks on a journey in which she provides a promise of redemption and healing in various contexts. Though framed by scenes from the early 1960s, in which the narrator struggles to understand his deaf-mute sister Nad'ka, who is Ganna's double, the bulk of the novella takes place in 1930s. (...) As we will see, on one level the text may be read as illuminating alternatives to conventionally accepted femininity. However, it also seems plausible for the reader to interpret Ganna, Nad'ka and their experiences as metaphors for the Soviet people confronting the threat of Stalin-era purges and, in the 1960s, what happened to be the imminent threat of nuclear destruction.⁸⁸

Ganna/Nad'ka non è dunque soltanto la *duročka* del titolo, una povera ragazza quasi sordomuta ed incapace di relazionarsi in modo naturale con gli uomini; è l'epifania più luminosa e grandiosa di una *jurodivaja* moderna di tutta l'opera vasilenkiana. Sulla definizione di termini come *jurodstvo* (sostantivo) e *jurodivyj* (aggettivo), che indicano rispettivamente lo stato e i comportamenti di un "folle in Cristo" e l'essere un "folle in Cristo", rimandiamo ad alcune voci di dizionari etimologici e storici, nonché ad alcune opere che hanno trattato il problema in modo specifico⁸⁹; Ganna/Nad'ka per il suo essere stolta, è paragonata:

⁸⁷ Svetlana Kobets, <http://www.slavdom.com/index.php?id=74>

⁸⁸ E. Skomp, *Violence, Madness, and the Female Grotesque in Nina Sadur's The South and Svetlana Vasilenko's Little Fool*, in *Times of Trouble: Violence in Russian Literature and Culture* 1st Edition, University of Wisconsin Press, (October 26, 2007), p.291.

⁸⁹ Esistono svariati articoli e libri sullo *jurodstvo*, si segnaliamo quali fonti precise e chiare per la corretta comprensione del termine le seguenti: l'opera di J. C. Larchee, *Healing of mental illnesses: The experience of first centuries in the christian East*. Moscow. Publishing House of Sretensky Monastery, 2007, e quella di E. M. Thompson, *Understanding Russia: The Holy Fool in Russian Culture*. Lanham, MD: University Press of America, 1987. Anche i dizionari di lingua russa aiutano e, in questo caso citiamo: *Tolkovyj slovar' russkogo jazyka D. Ušakova*, il *Tolkovyj slovar' russkogo jazyka V. Dal'* e l'*Etimologičeskij slovar' russkogo jazyka di M. Fasmer*.

Like kenotic saints (who are traditionally male), Ganna follows the example of Christ: she rejects violence and heals through love. [...] According to Russian cultural mythology, although their speech was incomprehensible, fools in Christ were able nonetheless to reveal the truth and predict the future. (Balina 2004: 355)

All'inizio del racconto abbiamo in un breve capitolo la rivelazione della natura sovranaturale e doppia di Ganna/Nad'ka, e ci sembra interessante presentare questo passo, al fine di capire il particolare tipo di figura superbamente dipinta da Svetlana Vasilenko.

— Не скрипи!

Скрып.

— Не скрипи!

Скрып. Скрып.

— Я кому сказал, не скрипи?! Надька! Ты слышишь?

Она не слышит. Она вообще ничего не слышит. Она глухая, глухая совсем, ни грамма она не слышала, — глухая тетеря!

[...]

И когда ее пунцовое от счастья лицо с безумными выпученными глазами взлетает от земли и несется со страшной скоростью на меня, я говорю ей:

— Надька! — говорю я. — Откуда ты взялась, откуда ты приплыла к нам? Зачем? Мы ведь жили без тебя, откуда ты взялась, Надька?

Ее растерянное лицо замирает на секунду рядом с моим. Я смотрю ей в зрачки: близко-близко. Я смотрел на нее: Надька!

Она молчит, но я услышал, как она сказала молча:

— Я — Ганна. (Vasilenko 2016: 6)

“Non far rumore!”

Cric..

“Non farla scricchiolare!”

Cric cric...

“Con chi sto parlando?! Nad'ka! Mi senti?!”

No, lei non sente. Non sente proprio nulla. È sorda, sorda del tutto, come una campana!

[...]

E quando il suo viso paonazzo dalla felicità e i suoi pazzi occhi stralunati arrivano ad un passo da me a grandissima velocità, le dico:

“Nad'ka! Da dove sei venuta? Da dove sei uscita? E perché poi? Noi vivevamo comunque anche senza di te... Da dove sei sbucata fuori, Nad'ka?”

La sua faccia confusa è sospesa per un istante davanti alla mia, la guardo fissamente nelle pupille.

La guardo: Nad'ka!

Lei sta in silenzio, ma io ho sentito cos'ha appena pronunciato:

Io sono Ganna.

La figura salvifica di Ganna, è importante non solo per il destino della Russia, ma anche in quanto *trait d'union* inscindibile tra i vari momenti narrativi del romanzo:

Conceptually and structurally, Ganna unifies the work, its achronologically presented epochs, its embedded genres, and its preoccupations. Her *caritas*, which replicates the Virgin Mary's traditional Russian role of compassionate intercessor between the human and the divine, serves as the sole hope for Russian's turbulent existence. (Goscilo 2000: 21)

Ed effettivamente la violenza è presente in modo piuttosto vario all'interno del romanzo, partendo dal fatto che Ganna proviene da un orfanotrofio, ambiente in cui solitudine e violenza trovano terreno piuttosto fertile, grazie all'operato della direttrice, tale Traktorina Petrovna, un' invasata comunista dall'animo feroce e crudele:

— Какая я тебе Арина?! — закричала. — Тракторина я.

— Ты ж человек, — сказала тетка Харыта. — И имя у тебя должно быть человеческое, какое при крещение дали, — сказала тетка Харыта.

— Меня Советская власть крестила, — сказала гордо Тракторина

Петровна, вставая. — Назвала, как зовусь, — Тракторина! И не человек я! А — коммунист! Поняла? (Vasilenko 2016: 32)

- Ma quale Arina e Arina?! – gridò. – Mi chiamo Traktorina.

- Ma sei un essere umano, - le disse zia Charyta. – E devi portare un nome adatto alle persone, quello che ti hanno dato quando sei stata battezzata.

- Sono stata battezzata dal potere sovietico! – disse con orgoglio Traktorina Petrovna, alzandosi.

– E mi hanno chiamata così come ora: Traktorina! Io non sono un essere umano! Sono una comunista! Mi hai capito?!

Volevamo dunque dimostrare come la violenza del regime fosse capace non solo di penetrare gli animi dei cittadini sovietici, ma anche di stravolgere completamente la realtà quotidiana e le più basilari ed elementari nozioni di vita; l'animo di Traktorina Petrovna è così malato che essa arriva a definirsi un'entità politica artificiale, piuttosto che una donna. Abbiamo raggiunto e addirittura superato l'enfasi eroica del regime: la Petrovna non si

definisce, come fa Šamara nel precedente racconto, una *sovetskaja ženščina*, ma dichiara la sua non umanità con orgoglio, privando totalmente il sostantivo “comunista” di quell’accezione maschile con cui l’aveva usato, in modo già piuttosto inquietante. Il suo essere “comunista” appartiene alla sfera delle entità inanimate della politica e del potere, esercitate principalmente da individui di sesso maschile: l’elemento della femminilità viene così a soggiacere essere ulteriormente. Dal punto di vista stilistico, non si può non notare la risposta di Traktorina in cui coesistono la parola “potere sovietico” e il passato del verbo “battezzare”; la Vasilenko con quest’affiancamento non casuale ci presenta il tema della persistenza, nonostante il diktat dell’ateismo, del sostrato culturale religioso dei cittadini sovietici, mai del tutto dimentichi della secolare tradizione ortodossa: Traktorina usa infatti un verbo e un’espressione valida per il sacramento, e paragona il potere sovietico ad un’entità religiosa capace di battezzare, come un sacerdote. Un secondo passo del romanzo ci sembra degno di menzione per tratteggiare questa terribile figura che si contrappone in modo netto a quella di Ganna/Nad’ka:

Мы с Надькой подошли к автобусу. Тракторина Петровна пропускала в автобус, сверяясь со списком. Когда подошла наша очередь, я сказал:

— Марат Сидоров. Надежда Сидорова.

Она отметила меня, а Надьку не нашла.

— Ее нет в списке, — сказала она. — В каком она классе?

— Она не учится, — сказал я.

Тракторина Петровна с удивлением посмотрела на Надьку.

— Ах да, — поспешно сказала она, — мне говорили. Сидорова — эта та, что даун?

«Сама ты даун! Дура! Идиотка!» — хотел я сказать ей, но промолчал.

— Это ее солдаты изнасиловали? — допытывалась она.

Кровь бросилась мне в лицо.

— Нет, — сказал я.

— Ну как же? Еще письмо из отдела образования в школу приходило. Зимой в Солдатском парке Надю Сидорову, умственно отсталую девочку, трое солдат завели в водонапорную башню и изнасиловали...

— Никто ее не насиловал! — заорал я.

— Ну да, ну да, — улыбнулась она ехидно, глядя выразительно на Надькин живот. — Как же! Ветром надуло...

— Пропустите! — сказал я.

Тракторина Петровна заслонила дверь собой.

— Нет. Она не поедет! Ее нет в списке! — злобно сказала она.

— Как — не поедет? — не поверил я. — Ведь она здесь погибнет одна?

— Таких, как она, — с ненавистью сказала Тракторина Петровна, — еще в роддомах уничтожать надо. Она не человек! Пусть остается... (Vasilenko 2016: 91-92)

Io e Nad'ka raggiungemmo l'autobus; Traktorina Petrovna faceva salire controllando i nomi sulla lista. Quando arrivò la nostra fila, io dissi:

- Marat Sidorov. Nadežda Sidorova.

Trovò me, ma non Nad'ka.

- Non è nella lista. – disse. – In quale classe va?

- Lei non studia. – le dissi.

Traktorina Petrovna guardò Nad'ka con sorpresa.

- Ah, ma sì, certo! – aggiunse in fretta – me ne avevano parlato. Sidorova. E' quella down, giusto?

Volevo risponderle: "Down sarai tu! Idiota! Imbecille!", ma rimasi in silenzio.

- E' quella che è stata stuprata dai soldati? – cercava di strappare qualche informazione.

Il sangue iniziò a ribollirmi.

- No, - le dissi.

- E allora? Dal Dipartimento dell'Istruzione è arrivata una lettera a scuola: d'inverno al parco dei Soldati, tre militari hanno portato una Nadja Sidorova, ritardata mentale, al serbatoio dell'acqua e lì l'hanno stuprata...

- Nessuno l'ha stuprata! – Gridai.

- Ma sì, come no,- disse sorridendo maliziosamente, guardando in modo significativo il ventre di Nad'ka. – Come no! Sarà stato il vento, allora...

- Lasciateci salire! – dissi.

- No, lei non partirà , non è sulla lista. – disse con astio.

- Ma come? – non le credevo – Morirà qui da sola?

- Questi qui, come lei, - disse con odio Traktorina Petrovna, - vanno uccisi ancora quando sono in ospedale. Non è una persona! Che resti pure qui...

Il dialogo che avviene tra il fratello di Ganna/Nad'ka e la direttrice è altrettanto crudele e carico di violenza: la donna rifiuta di considerare Nad'ka un essere umano, non riconoscendo il lei né i tratti di una probabile malattia da curare né, in chiave vasilenkiana, i segni della santità e del divino, ma non solo; Traktorina Petrovna dileggia e disprezza la povera ragazza, effettivamente violentata ripetutamente da dei militari. Riteniamo questa scena come una delle più centrali all'interno del romanzo, in quanto cementifica una violenza che risiede nel quotidiano e che travalica le epoche. La direttrice dell'orfanotrofio e la giovane *jurodivaja* sono figure diametralmente opposte, rappresentanti di due realtà antitetiche ma purtroppo drammaticamente e violentemente connesse con la storia russa. Benjamin Sutcliffe, valuta l'importanza dei nomi all'interno della narrazione:

Traktorina Petrovna [...] is a more obvious symbol of history filtered through corporeal experience. The director, whose laughable first name suggests she was born during the misguided enthusiasm of the 1920s, has a patronymic evoking the common people. Nad'ka/Ganna's own doubled name [...] with its striking Christian overtones, opposes that of Traktorina Petrovna. (Sutcliffe 2009: 105)

Se infatti la direttrice possiede un nome legato ad un artificiale ed inanimato mezzo meccanico dell'immaginario agricolo sovietico, la giovane invece emana sin dal suo doppio nome un'aura femminile connessa alla religione e all'idea di salvezza: infatti il biblico "Hannah" significa in ebraico letteralmente "grazia", mentre lo slavo "Nadežda" significa "Speranza". Vedremo come alla fine del romanzo l'ultima azione terrena di Ganna/Nad'ka sia proprio di carattere salvifico, oltre che miracolosa.

Sul nome della direttrice dell'orfanotrofio ci sembra interessante soffermarci con un ulteriore paragone letterario; la scrittrice sovietica Evgenija Ginzburg (1904-1977) venne accusata di trozkismo e terrorismo durante le purghe staliniane e condannata, con un processo durato sette minuti⁹⁰, a dieci anni di reclusione (i primi due in isolamento), trascorsi in un carcere nella gelida terra di Kolyma, nell'estrema Siberia nord orientale. Scarcerata nel 1947, nel 1962 termina di scrivere la sua biografia, *Krutoj maršrut*, tradotto in italiano come *Viaggio nella vertigine*⁹¹. Vi è un passo all'interno del poderoso romanzo della Ginzburg che vogliamo porre accanto al dialogo di Traktorina con Charyta, in cui si definisce "comunista" e non "essere umano". La prigioniera è nella Kolyma, e fa la conoscenza con un'altra detenuta, una certa *baba* (nonnina) Nastja: l'anziana non solo non capisce il motivo della sua condanna, non avendo mai sentito parlare di "trotskismo", ma anzi, secondo il suo modo di parlare piuttosto semplice e a causa di un'istruzione quasi nulla, non è riuscita a comprendere il termine al momento della condanna in tribunale e così, meccanicamente, lo ha storpiato a livello di automatismo del pensiero con la parola che le era più nota, provenendo da una fattoria: il "traktor", "trattore", appunto. *Baba Nastja* languisce nel gelo della Kolyma, vero regno di solitudine, violenza e morte per

⁹⁰ A. L. Litvin, *Dva sledstvennykh dela Evgenii Ginzburg*, Kazan', Kniznyj Dom: Taves, 1994, p.6

⁹¹ E. Ginzburg, *Viaggio nella vertigine*, 2011, Baldini & Castoldi, Milano.

milioni di prigionieri sovietici, pensando di essere colpevole a causa di un trattore. Traktorina Petrovna predica orgogliosamente il proprio essere una creatura artificiale, generata dal potere politico, il cui nome denota potenza industriale e totale mancanza di elemento femminile e, addirittura, umano; la seconda invece si è autoconvinta di essere colpevole a causa di un trattore, mezzo di lavoro tipicamente maschile e peraltro mai utilizzato. La connessione di Traktorina Petrovna con *baba* Nastja è l'allucinante opera di plagio psicologico e controllo mentale attuato dal regime sovietico sulle coscienze di generazioni di cittadini, violentati già nel pensiero prima ancora che fisicamente con soprusi e angherie.

A tutto ciò si contrappone la pacifica e luminosa figura di Ganna/Nad'ka, in una sorta di vera lotta tra Bene e Male; infatti si è studiata la dicotomia tra i due personaggi:

Nad'ka-Ganna's body, doubled name, and subsequent fate confirm her symbolic status as woman, while Traktorina Petrovna typifies the belligerent masculinized force that may destroy the world (...) While the Mother of God symbolizes a tradition that may save the Russian people, the director personifies a monolithic force pushing humanity toward disaster. (Sutcliffe 2009: 105)

E come in una vera guerra tra forze supreme opposte, la direttrice dell'istituto percepisce subito il pericolo per sé stessa rappresentato dalla comparsa di Ganna/Nad'ka con zia Charyta (il bene) ed inizia a definirla con gli epiteti più spregevoli per offenderla e supportare le proprie turpi idee di violenza e, nella lotta tra bene e male, di distruzione:

- Откуда ты, девочка? Кто родители? Как осиротела?
— Сирота с рождения она, Петровна, — отвечала тетка Харыта вместо Ганны. — На плоту приплыла, по реке, в колыбельке. На малиновой подушечке, как куколка, лежала. [...]
— А чего ж она-то молчит?
— Она все время молчит. Не умеет говорить.
— Кулачья она дочь! — убежденно сказала Тракторина Петровна. — Хитрит. Откуда у бедняка колыбелька? А бревна для плоту? Отец ейный и мать — кулаки... На любую хитрость пойдут, чтобы кровь свою грязную вражью оставить в нашем чистеньком новом мире!
— Не было тогда кулаков. Война была.
— Война, говоришь? Ну, тогда точно буржуйская дочь! Подушечка у ней малиновая... Дочь белогвардейца!
[...]

- Слаба умом? — неизвестно чему обрадовалась Тракторина Петровна.
- То есть лишена разума? То есть животное. Как бы обезьяна. А из любой обезьяны можно сделать человека. Вот и проведем над ней эксперимент.
- Она не зверь. Она человек! — возразила тетка Харыта.
- Чем отличается человек от животного? Наличием разума! Значит, она животное.
- У нее есть ее бессмертная душа!
- Душа — это предрассудок. Души нет. (Vasilenko 2016: 10)

- Da dove vieni, ragazzina? Chi sono i tuoi genitori? Chi ti ha abbandonato?
- Petrovna, lei è orfana fin dalla nascita, - rispose zia Charyta al posto di Ganna. - Era su una zattera nel fiume, in una culla con un cuscino color lampone, distesa come una bambolina... [...]
- Ma perché sta in silenzio?
- Sta sempre zitta, non sa parlare.
- Questa qui è figlia di kulaki, - disse convinta Traktorina Petrovna. - Fa la furba. Un povero in una culla!? E la legna per la zattera, poi?! Suo padre e sua madre sono dei *kulaki*!...Utilizzano qualsiasi trucco pur di mantenere il loro sporco sangue nemico nel nostro nuovo mondo pulito!
- Ma non c'erano *kulaki*, c'era la guerra..
- La guerra, dici? Ah, bene, allora è una borghese! Un cuscinetto color lampone... Sì sì, questa è la figlia di una guardia bianca! [...]
- Una mente debole? - provò gioia non si sa per cosa Traktorina Petrovna. - Una priva della ragione? Come un animale, allora! Come se fosse una scimmia. Da ogni scimmia è possibile creare un essere umano. Con lei faremo un esperimento!
- Non è una bestia, è una persona! - ribatté zia Charyta.
- Cosa distingue l'animale dall'uomo? La presenza della ragione! Ecco perché lei è un animale!
- Lei possiede la sua anima immortale!
- L'anima? L'anima è solo un preconconcetto. Non esiste alcuna anima.

Abbiamo ben presente l'elemento della violenza, con la direttrice dell'orfanotrofio che non esita a parlare in modo del tutto amorale di esperimenti sul corpo e sulla psiche della povera Ganna/Nad'ka; tale rappresentazione pone Traktorina Petrovna e le sue idee sul piano folklorico della crudele strega *Baba Jaga*. Il silenzio della giovane non è soltanto un attestato della sua sacralità di *jurodivaja*, ma anche una sorta di muta accondiscendenza catartica nell'ottica di un più grandioso progetto salvifico e divino.

The opposition Nad'ka-Ganna / Traktorina Petrovna evokes the Orthodox idea of redemption through suffering [...] (Sutcliffe 2009: 105)

E la violenza è presente anche nella raffigurazione del secondo personaggio che lavora all'interno dell'orfanotrofio, ossia la guardia Egoryč. Le dicerie sul suo conto e le storie che gli orfani ascoltano e si raccontano, pongono anch'esso sul piano folklorico: Egoryč risulta essere così l'orco cattivo delle fiabe popolari.

В сторожке сидел сторож и ел. Отрезал огромный ломоть хлеба, намазал его маслом, отрезал сало, сало положил на масло... Откусывал, мерно жевал. Ганна оглянулась на Марата.

— Я знаю про него одну тайну... — прошептал Марат. — Ты никому не скажешь?

Ганна покачала головой: нет.

— Поклянись!

Ганна беспомощно улыбнулась.

— Ладно, я так скажу, [...] — Говорят, что, когда был голод, Он Ел Детей!

[...]

— Ты не бойся! Тракторина Петровна говорила, что он не всех детей ел. Он выбирал. Он ел только кулацких детей. Чтобы польза была для общества. А мы же с тобой — не кулацкие. Ты не бойся...(Vasilenko 2016: 14)

Nella sua casetta il guardiano era seduto, e mangiava. Tagliò un enorme fetta di pane, la imburrò, poi tagliò del lardo e lo pose sul burro... Addentava il tutto, masticando ritmicamente. Ganna guardò Marat.

- So un segreto su di lui, - sussurrò Marat. - Non lo dirai a nessuno?

Ganna fece cenno di "no" con la testa.

- Giuramelo!

Ganna sorrise impotente.

- E va bene, te lo racconto. Si dice che quando era affamato, Lui Mangiava i Bambini!!! [...]

- Ma non preoccuparti, Traktorina Petrovna ha detto che non li mangiava tutti, ma sceglieva quali mangiare, ad esempio soltanto i figli dei kulaki, così da essere utile per la società. Noi non siamo figli di kulaki, non preoccuparti...

La violenza contro cui deve lottare Ganna/Nad'ka è dunque doppia, articolata nelle crudeli azioni della direttrice e della guardia, una sorta di anti-genitori, manifestazioni dell'orrido e del grottesco nella vita quotidiana:

In accordance with the folk meanings of these surrogate parents, as Baba Iaga and ogre, they represent death, and relentlessly inflict it on the children. Egorych, who is believed to have eaten children's flesh during a famine, continues to be a murderer at the orphanage. [...] Egorych's accomplice, Traktorina, deprives children of nourishment, abuses them verbally and physically, attempts to thwart their initiation into spiritual life, [...] Both Traktorina and Egorych relentlessly torment and oppress the children, whose sufferings are paralleled to

Christ's Passion. [...] Traktorina is a true anti-mother. She does not suffer herself, yet she inflicts suffering on the children. Powerful and ruthless, she represents the Soviet regime and its doings, epitomizing the lawlessness and inhumanity of totalitarianism at its worst.⁹²

La sezione finale del romanzo di Svetlana Vasilenko, ci presenta un nuovo ritorno agli anni '60 con una Nad'ka misteriosamente incinta; leggendo il testo scopriamo così che vengono presentate due teorie per spiegare l'accaduto: la prima riguarda lo stupro dei militari, la seconda parla di una "Immacolata Concezione" giunta su Nad'ka. Resta il mistero su quale sia la vera causa, infatti il lettore è portato di continuo nel magico mondo vasilenkiano in cui si mescolano folklore, religione, miti, storia e quotidiano, in cui alto e basso, sublime e turpe sono costantemente interscambiabili. A questo proposito segnaliamo che il racconto intitolato *Topol', doč' topolja*, è in realtà un capitolo dell'ultima sezione di *Durocka*, in cui si parla proprio di questa misteriosa gravidanza. Accettando la natura di folle in Cristo di Nad'ka/Ganna, non possiamo non cogliere tutto il senso altamente compassionevole e quasi materno di Svetlana Vasilenko nel descrivere come la giovane consideri il vento come la causa del suo essere incinta. Tutto però tende, man mano che si avanza nella lettura degli ultimi capitoli, al miracolo di Nad'ka. Tutti si trovano in una spasmodica quando drammatica attesa del tanto minacciato attacco nucleare statunitense; l'idea della guerra atomica e della fine del mondo è radicata nell'animo di uomini, donne e bambini. Siamo di fronte ad una vera e propria attesa dell'Apocalisse. Orrore e disincanto hanno colpito tutti, ma non Nad'ka, la *jurodivaja*. Riportiamo il passo conclusivo dell'opera per poi analizzarlo:

Это было самое страшное — ждать. — Я боюсь. Я не хочу умирать, — сказала одна девочка. — Не хочу, не хочу, не хочу!..

И сразу заплакали все малыши. Они плакали прямо в небо, они ревели, выворачивая душу.

И тогда я сказал Надьке:

— Надька! Ну сделай же что-нибудь!

Я не знаю, почему я так сказал, я просто так сказал. Меня трясло, и я сказал.

— Надька! Ну сделай же что-нибудь! — сказал я.

⁹² S. Kobets, ROM FOOL TO MOTHER TO SAVIOR: The Poetics of Russian Orthodox Christianity and Folklore in Svetlana Vasilenko's Novel-Vita Little Fool, consultabile online: <http://www.slavdom.com/index.php?id=74>

Надька посмотрела на меня. Она посмотрела осмысленно, ясно, будто услышала меня. Потом она встала. Она стояла поеживаясь, как тогда в душевой, подняв лицо к серому холодному небу. Она стояла неуклюжая, в зеленой шерстяной кофте, бордовом платье, с огромным круглым, как мяч, животом. Она постояла, потом обхватила свой живот, как воздушный шар, руками — и вдруг зависла над землей. Она медленно поднималась все выше и выше, будто ввинчиваясь в небо. Я видел над собой ее пятки, грязные, потрескавшиеся, она вечно ходила босая...

— Сидорова! Ты куда?! — завопила вдруг Тракторина Петровна и даже подпрыгнула, бросившись за ней, но упала на землю. —

Сидорова, вернись!

Баба Маня, глядя на Надьку, упала на колени.

— Чудо! — сказала она, воздев кверху руки. — Господи! Чудо!

И Надька посмотрела на нас сверху. Она так посмотрела!

И все как бы остановилось. Стояли недвижимо дети, задрав головы. Стояла неподвижно на коленях посреди степи баба Маня. Не двигаясь, с ужасом глядя на Надьку, лежала на земле Тракторина Петровна. Стоял, опираясь на посох и глядя вверх, пастух. Стояли овцы, подняв свои кроткие лица к небу. И птица остановилась в полете. Воздух тоже был недвижим: ни ветерка, ни дуновения. Все в этот миг остановилось. Только Надька взлетала все выше и выше. Ее уже не стало видно. А через несколько минут показалось солнце. Оно рождалось на наших глазах на краю земли и неба, огромное красное солнце, все испачканное в Надькиной крови. Надька рожала солнце. Оно поднималось и поднималось, и вдруг, просияв, показало себя все. Солнце было совсем другое, чем прежде. Это было новое солнце. Оно лежало в небе, словно младенец в пеленках, и глядело на новый, простирающийся перед ним мир. И я вдруг понял, что войны не будет, что Надька сегодня спасла нас, что не будет ядерного удара, ракет... Смерти не будет!.. (Vasilenko 2016: 95-96)

Era la cosa più terribile: aspettare.

- Ho paura! Non voglio morire! – disse una ragazzina. – Non voglio! Non voglio! Non voglio!

Tutti i ragazzini improvvisamente scoppiarono a piangere, strazianti.

Allora dissi a Nad'ka:

- Nad'ka! Su, coraggio, fai qualcosa!

Non so perché lo dissi, so solo che lo feci. Tremavo e le dissi: - Fai qualcosa!

Nad'ka mi guardò, in modo chiaro e sensato, come se mi avesse sentito. Dopodiché si alzò e si rannicchiò come quella volta sotto la doccia, alzando il volto verso il cielo grigio e freddo. Era goffa, indossava una giacca di lana verde, un vestito color bordeaux, ed aveva un enorme ventre tondo, simile ad un pallone. Se lo afferrò con le mani come si prende un palloncino nell'aria e, improvvisamente, si librò sul terreno. Saliva lentamente più su, sempre più in alto, come se si stesse avvitando nel cielo. Vedevo i suoi talloni sporchi e screpolati, lei camminava sempre scalza...

- Sidorova! dove stai andando?! – gridò improvvisamente Traktorina Petrovna saltando su come per rincorrerla; ma cadde a terra.

- Sidorova! Torna indietro!

Baba Manja, guardando Nad'ka, cadde sulle ginocchia:

- Miracolo! – disse innalzando le mani – Dio mio! Un miracolo!

Nad'ka ci guardava dall'alto, oh come ci guardava! E ogni cosa smise di muoversi: immobili i bambini, con la testa alzata; immobile sulle ginocchia, in mezzo alla steppa, Baba Manja; immobile e distesa a terra Traktorina Petrovna, con uno sguardo pieno di orrore verso Nad'ka; in piedi, appoggiato al suo bastone, un pastore; in piedi le pecore con i loro mansueti sguardi verso il cielo; immobili gli uccelli, durante il loro volo. Anche l'aria sembrava immobile: non tirava un alito di vento. Tutto era fermo, in quell'istante. Soltanto Nad'ka s'innalzava sempre di più. Già non la si vedeva più. Dopo qualche minuto spuntò il sole, nacque davanti ai nostri occhi all'orizzonte sulla linea tra terra e cielo; era un sole gigantesco, rosso, tutto macchiato del sangue di Nad'ka. Nad'ka aveva generato il sole. L'astro saliva sempre di più, finché non si mostrò del tutto; era un sole ben diverso, rispetto al solito: un sole nuovo. Stava su nel cielo come un neonato in fasce e guardava a quel mondo nuovo, che si protendeva dinanzi a lui. E all'improvviso compresi che non ci sarebbe stata la guerra, e che quest'oggi Nad'ka ci aveva salvati! Niente più attacco nucleare, niente più missili... La morte non sarebbe giunta!

Siamo di fronte ad una vera e propria ascensione al cielo, paragonabile a quella di Cristo. Nad'ka/Ganna, folle in Cristo e sordomuta, lievita con il suo ventre gonfio verso il Paradiso, e questo è indice del simbolo della vita che porterà sulla Terra con il suo sacrificio; ma oltre a ciò genera un nuovo Sole, completamente rosso. La critica ha giustamente notato come esso sia un doppio ossimorico simbolo:

[...] ironically, a dual symbol of salvation and the apocalypse (Skomp 2007: 293)

Proveremo a definire i contorni di questa ambivalenza: il sole rosso è chiaramente un simbolo apocalittico perché richiama, almeno nell'aspetto cromatico, al famigerato "fungo" prodotto dalle esplosioni di ordigni nucleari; il fatto che l'azione si svolge in piena guerra fredda con il rischio di guerra atomica tra URSS e Stati Uniti d'America accentua ancora di più l'elemento distruttivo. Questa, in realtà è la faccia della medaglia che resta nascosta, infatti *Duročka* termina positivamente, con la consapevolezza che, grazie a Nad'ka, l'attacco è stato cancellato e il pericolo atomico scongiurato. Il sole dunque è anche e soprattutto simbolo della salvezza, di una nuova vita per gli abitanti della Terra, di una rinascita ottenuta con il sacrificio di Nad'ka. Riteniamo che il colore "rosso" in questo caso, si associ all'antico significato dell'aggettivo russo, ossia "bello": la giovane partorisce il sole nel cielo, esso non è altro se non il figlio di Nad'ka. Non a caso l'astro è subito dopo paragonato ad un neonato; il sangue del parto è così sangue che non

solo dà la vita al sole, ma anche a chi è rimasto sulla terra. Siamo di fronte all'apoteosi della forza salvifica di colei che era definita "scema" ma che in realtà, già nel suo nome, aveva la spia della Redenzione per i soprusi subiti e della rinascita per l'intera umanità.

The conclusion of *Durochka* envisions Nad'ka-Ganna as the Orthodox Mother of God. After dreaming of this holy figure, she gives birth to the sun and stops the US nuclear strike – an act of intercession resebling the Bogoroditsa's mercy. Nad'ka-Ganna is the *longue durée* of Russian history, bridging the pre-Christian, Kievan, appanage, and Soviet periods. What binds these eras together is the image of Nad'ka-Ganna as spiritual mother and the Russian people as God's children; they often err but are ultimately redeemed. (Sutcliffe 2007: 103)

Nad'ka ascende al Paradiso sacrificandosi per tutta l'umanità; è una grandiosa immagine della Vergine Maria in chiave vasilenkiana, che protegge i destini della terra russa e del suo popolo. E' una risposta non solo a domande metafisiche su temi quali salvezza, perdono, immortalità, ma anche a quesiti più consuetudinari e quotidiani sulla validità dei conflitti e sui rapporti tra esseri umani. E' stato notato come *Duročka* presenti l'idea di miracolo come intervento divino e al tempo stesso come atto di auto abnegazione:

it envisions the potentially restorative illumination of life on the brick of an abyss. (Goscilo 2000: 22)

E questo miracolo lo compie una persona che può essere vista come una triplice entità sacra:

Vasilenko's protagonist-savior is particularly convincing because she derives the sum-composite of her salvatory hypostasis from the figures of archetypal Russian intercessors and redeemers: the holy fool, the Mother of God, and Mother Earth.⁹³

E così la protagonista è sia la folle in Cristo, sia la *Bogorodica* (Madre di Cristo), sia la Madre - umida terra: da questa commistione di sacro e pagano, di archetipico e di ultraterreno, dalla penna, dal cuore e dall'animo di Svetlana Vasilenko è nata la straordinaria figura di Ganna/Nad'ka che non solo non smette di stupire i lettori, ma che

⁹³ S. Kovets, <http://www.slavdom.com/index.php?id=74>

continua a proporre il suo miracolo anche ai giorni nostri. E forse, l'intero romanzo-agiografia va letto proprio come una lunga preghiera, come un'accurata invocazione per la propria amata terra e il proprio popolo, così a lungo tormentati. Il destinatario di tale preghiera? Una ragazza non a caso sordomuta e considerata ai margini, capace però di ascoltare il soffio della vita stessa, di cogliere i problemi del mondo, di penetrare in dimensioni sconosciute e precluse alle persone "normali", di essere in perenne contatto con il divino, e di sacrificarsi infine per consentire una palingenesi del mondo e dell'umanità. La commovente risposta vasilenkiana per la sua terra, è nello sguardo solo apparentemente perso e vuoto di Ganna/Nad'ka, e di tutte le altre *jurodivye* come lei. Una risposta femminile che unisce il femminile sacro, il misticismo, la fede e la speranza. Speranza, appunto. Nadežda. Nad'ka.

7. Conclusioni

Il presente lavoro consta di sei parti con sottosezioni più tre appendici finali esplicate già nell'introduzione. In questo settimo capitolo conclusivo si vogliono rendere evidenti i punti salienti emersi da ciascun capitolo e vedere se la nostra indagine abbia condotto a risultati positivi nuovi o comunque di ausilio per la comprensione delle due autrici e per eventuali nuovi progetti che potrebbero tenere conto della presente ricerca.

Nel primo capitolo attraverso l'uso di una prospettiva cronologica, si è cercato di tratteggiare il processo di sviluppo, all'interno del più vasto insieme della letteratura russa, di una letteratura cosiddetta "di genere", con opere composte prevalentemente da scrittrici, attraverso un'analisi che dal Settecento è giunta alla contemporaneità. Gli strumenti critici principali sono stati vari testi di storia della letteratura russa e soprattutto molteplici apporti dati dallo sviluppo dei *gender studies* in campo letterario, soprattutto nel campo della slavistica anglo-americana; il fenomeno è in continua evoluzione infatti si assiste anche ad un costante sviluppo di testi critici della medesima inclinazione ideologica anche in ambito russo. Si ritiene di essere riusciti a dimostrare l'esistenza di alcune basi e di un percorso storico, letterario e culturale che hanno condotto in modo non casuale la letteratura russa femminile fino agli esiti del Novecento da noi studiati. Nel secondo capitolo, attraverso l'aiuto della critica si è inoltre cercato di definire e distinguere i complessi concetti di *byt*, di *pošlost'*, di *černucha*, nonché brevemente la categoria del "grottesco", per poi provare ad individuarli durante l'analisi delle opere letterarie. Questi realia si sono rivelati costanti spie all'interno dei testi delle autrici. Nel terzo capitolo riteniamo di aver sufficientemente trattato la questione spinosa della polemica in ambito critico sorta negli anni Novanta in Russia attorno alla locuzione di *ženskaja proza*, cercando di evidenziare in che senso la Petruševskaja possa vedersi più vicina alla *drugaja proza*, tuttavia, se per la Vasilenko il processo di attribuzione è più semplice, riteniamo che la Petruševskaja sia a tutt'oggi una sorta di *unicum* difficilmente inscrivibile in un ristretto campo letterario.

Con il quarto capitolo, di carattere teorico metodologico, si è cercato di segnalare le coordinate critiche e gli approcci scientifici utili per l'identificazione della persistenza del tema della solitudine e della violenza all'interno delle opere di Ljudmila Petruševskaja e Svetlana Vasilenko. Ci siamo rivolti a studi di critica tematica italiana (ceseriana in particolare) e straniera (francese, tedesca, anglo-americana, canadese), alle teorie strutturaliste e post-strutturaliste, ma anche ad alcuni lasciti della preziosa lezione del formalismo russo di inizio Novecento. Non solo si è cercato di analizzare i punti di forza della critica tematica, ma in un secondo momento si è cercato di fornire una personale definizione di "tema", coerentemente traendo gli insegnamenti più utili per la nostra indagine da ciascuna delle scuole di pensiero sopraindicate, mantenendo dunque una linea critica lontana da assolutismi teorici e prediligendo invece una sorta di equo bilanciamento tra le varie scuole di pensiero. Con il quinto capitolo si sono analizzate alcune opere di Ljudmila Petruševskaja, una delle principali rappresentanti della letteratura russa femminile moderna e contemporanea; l'analisi ha toccato testi in cui l'elemento femminile risulta centrale, circondato però anche da altri elementi quali: la morte, l'aldilà, il sovrannaturale, l'orrido, la crudeltà. Si è cercato di valutare come il cronachismo poco partecipe della Petruševskaja che in parte la avvicina allo stile della *drugaja proza*, non sia comunque scevro di una sensibilità del tutto particolare per il popolo russo e per le donne nello specifico da parte della scrittrice moscovita: una sorta di empatia distaccata, quasi filosofica e meditata, ma non per questo assente.

Nel sesto capitolo si è passati all'analisi di alcune opere della scrittrice e poetessa Svetlana Vasilenko, una delle fondatrici del movimento letterario femminista in Russia e a tutt'oggi una delle più celebri e affascinanti esponenti della *ženskaja proza*. Anche in questo caso, come per la Petruševskaja, non solo si è cercato di individuare attraverso gli strumenti critici la persistenza dei due temi all'interno di ciascuna opera proposta, ma anche di individuare il *pathos* con cui l'autrice palesa ai lettori e ai critici sia il carattere vessillifero delle istanze femministe della sua letteratura, sia un'empatia spontanea e sincera, e per questo commovente, per i personaggi femminili da lei descritti.

Ljudmila Petruševskaja e Svetlana Vasilenko attraverso le loro opere non rappresentano solamente i molteplici destini della donna russa; il loro è un vero e proprio viaggio nelle viscere (usiamo un termine che ben si addice al loro tipo di prosa) della Russia, che appare come un corpo antico e martoriato da una violenza atavica e ripetuta, come indicato in *The imprints of Terror* da Mark Lipovetsky. Non si tratta di un'autopsia, né le scrittrici appaiono come delle anatomopatologhe: la morte (seppur quasi onnipresente negli scritti di entrambe) non ha vinto sulla terra né sugli animi umani. Desideriamo proporre una chiave di lettura che vede le due scrittrici come assomiglianti piuttosto a due maghe, (non streghe) capaci di risollevare e di far rinascere e rivivere il femminile (*ženstvennost'*) russo, pur dalle ceneri di una violenza a tratti cieca e barbara e di una solitudine che opprime ed aliena. Si è cercato di evidenziare come i due temi siano presenti in misura piuttosto eguale, pur possedendo entrambi una differenza legata al diverso percorso delle scrittrici: solitudine e violenza in Ljudmila Petruševskaja sono legate al cronachismo polemico della *drugaja proza*, mentre in Svetlana Vasilenko nascono in seno ad una *ženskaja proza* matura e cosciente, capace di diramare istanze di tipo femminista. L'interessante e importante elemento di contatto è che entrambe, a prescindere dal punto di partenza ideologico differente, riescono a riflettere, come davanti a un doppio specchio, due ipostasi: da un lato le peripezie, le disgrazie ma anche le rivincite dell'animo femminile russo, e dall'altro lato le cadute e le risalite della loro amata terra, che appare come entità metafisica e permeata di quel femminile tanto cercato dai poeti simbolisti (Aleksandr Blok sopra tutti) di inizio '900. La nostra analisi ha perciò voluto individuare i tratti della persistenza della solitudine e della violenza nelle loro prose per rendere evidente questa maestosa capacità che le accomuna: parlare di donne e di animo femminile è, al tempo stesso, parlare dell'animo della propria patria (la cosiddetta *duša rodiny*). Dalla lettura dei testi delle autrici si può comprendere come una delle loro missioni (più nascosta e solo apparentemente distaccata nella Petruševskaja, più visibile e battagliera nella Vasilenko) sia il proporre quello che qui definiamo come lo "*ženskij vzor*", lo "*sguardo femminile*", quale unico, alternativo e intimo strumento di lettura della realtà, una nuova linfa per la comprensione di complesse dinamiche sociali in un ambiente estremamente variegato e ancora privo di

un unico binario guida a livello morale quale la Russia post-sovietica e contemporanea. Il femminile russo petruševskiano si dibatte in ambienti stretti e chiusi, in soglie, androni, in stanze in coabitazione e tetri corridoi infiniti, mentre il femminile russo vasilenkiano anela alla vastità, agli orizzonti sconfinati (la natia steppa accomuna sicuramente la scrittrice al futurista Velimir Chlebnikov), e ai cieli: non a caso, una delle opere della Vasilenko più claustrofobiche e di ambientazione per così dire petruševskiana è *Šamara*, che non termina dentro la cittadella carceraria di provincia (luogo chiuso ed opprimente), bensì tra le rive del fiume Achtuba, all'aperto, con l'immagine di un infinito orizzonte in cui cielo e acqua si mescolano al destino della protagonista. Entrambi i concetti di femminile proposti dalle due autrici esprimono un'idea di movimento: lieve, cadenzato, simile a tanti piccoli passi il primo; improvviso, inatteso, simile ad un salto, il secondo. L'archetipica "Madre - umida terra" (*Mat'-syra zemlja*) russa, femminile nella sua divina essenza, diventa così non solo la simbolica genitrice di tutte le protagoniste delle opere qui analizzate, ma anche l'ambiente permeato di femminile in cui sia la solitudine che la violenza sferrano i loro colpi, per poi essere vinte dalla palingenesi spirituale della donna russa che nasce proprio da questi due movimenti, i passi e un salto. Le due scrittrici sembrano suggerirci che la *ruskost'* ("russità"), è femminile non soltanto a livello di genere grammaticale, ma anche a livello di intimo spirito nazionale; così la donna, entità capace dunque di uniformarsi all'animo segreto della patria, può raccontare e fronteggiare la realtà come mai prima era stato fatto. Abbiamo paragonato le scrittrici a due maghe, certo, ma per il loro esoterico intento nonché per la profondissima pietà e l'indefesso amore che nutrono verso la loro terra potrebbero essere viste, anche come due angeli della parola e del femminile russi. Tra la visione magica e quella angelica di Ljudmila Petruševskaja e Svetlana Vasilenko, vogliamo porre al centro, a guisa di congiunzione, alcuni versi di una delle più celebri poetesse russe del secondo novecento, Elena Andreevna Švarc (1948 - 2010), capace di trattare gli aspetti universali dell'esperienza femminile, il misticismo, il sincretismo religioso, la vita e la morte, il folklore e la storia, il reale e il fantastico in un modo unico e caleidoscopico, ricco di contrasti e di rimandi

continui, che la accomuna alle due scrittrici del nostro studio. Nel componimento del 2001 intitolato *Времяпровождение № 3 (Passatempo N.3)*, troviamo:

Над ядром земным, обжигая пятки, пробегать,
Рассыпаясь в прах, над морями скользить,
Солью звезд зрачки натирать
И в клубочек мотать жизни нить.

Сколько слез! Сколько жемчуга!
Надо глотать их!
В животе они станут пилюлей бессмертья —
Это круг моих ежедневных занятий.¹

Sul nucleo terrestre, ustionandosi i talloni, passare
[di corsa,
Sbriciolandosi in polvere, scivolare sui mari,
Lucidare col sale le pupille delle stelle
E in un gomito avvolgere il filo della vita.

Quante lacrime! Quante perle!
Bisogna ingoiarle!
Nella pancia diventeranno pillola d'immortalità —
Questo è il circolo delle mie azioni quotidiane.²

Ci sembra di poter affermare che Ljudmila Petruševskaja e Svetlana Vasilenko, attraverso il loro vissuto e le loro opere, abbiano composto le medesime azioni, descritte dalla Švarc: scivolando e districandosi sopra la terra russa, quotidianamente hanno raccolto (e continuano a farlo) lacrime femminili, rendendole immortali attraverso un'opera di vero e proprio riscatto spirituale.

¹ Questa e altre poesie sono state pubblicate su "Novyj mir", n° 7, 2000. La fonte online è:
http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2000/7/shvar-pr.html

² *Poeti russi oggi*, op. cit., p.360.

Appendice 1. Parola alle autrici

Abbiamo deciso di proporre alcuni stralci di interviste a Ljudmila Petruševskaja e altro materiale compilativo della sua vita al fine di presentare al lettore la viva voce dell'autrice che parla di sé stessa; riteniamo che tale lettura possa non soltanto avvicinare all'animo e alla mentalità dell'artista, ma anche che permetta di capire la complessa psicologia di una delle più celebri esponenti della letteratura russa contemporanea. Inoltre, alcuni passi di Ljudmila Petruševskaja si possono vedere come spie per le tematiche che ella tratta nelle sue opere. Le prime parole sono di risposta a un'intervista del 2013 al sito online russo OFF THE RECORD e condotta da Sergej Kolesov:

- Какую роль в вашей жизни играет ваша писательская деятельность?

- Основную. Если день прошел без нового текста или без работы над новой песней — этот день прожит впустую.

[...]

- Как вы представляете себе аудиторию своих книг?

- Всех. Подростков, детей, старых людей, умную молодежь, интеллигенцию. А также лежащих в больницах и сидящих в тюрьмах и лагерях.

[...]

- Вам труднее даются начала или концовки?

- Когда начало приходит, конец там уже есть. Иногда новый конец приходит попозже (это в пьесах и в романе «Время ночь»).

[...]

- Вы согласны с тем, что многие ваши произведения относятся к жанру магического реализма, популяризированного латиноамериканскими писателями, в частности — Маркесом?

- Не уверена. Скорее это русские городские страшилки. Фантастов я вообще не читаю

[...]

- Кого из современников вы читаете?

- Не обижу никого, молчу.

[...]

- Во многих ваших произведениях вы касаетесь темы смерти и, в частности, реинкарнации. Почему она вам так близка? Вы верите в бога?

- Я православная, крещеная, читаю молитвы в тяжелые моменты, хотя в церковь хожу редко. А тема смерти — она главная тема всей мировой литературы. Реинкарнацию же я использовала как сюжетный ход.

[...]

- Существует ли проблема, вопрос или тема, на которую вы хотели бы высказаться, но по какой-либо причине не станете этого делать?

- Это политика. Обычная интеллигентская ненависть к правителям. И высказывание на эту тему есть очень простой путь к популярности. Мне она не нужна.¹

- Che ruolo gioca nella sua vita l'attività di scrittrice?

- È fondamentale. Se un giorno passa senza nessun nuovo testo o nessun lavoro per una canzone, beh, è un giorno vano.

[...]

- Che pubblico immagina per i suoi libri?

-Eterogeneo: adolescenti, bambini, anziani, giovani intelligenti e gli intellettuali ma anche malati e carcerati [...]

- Le è più difficile realizzare l'inizio o la conclusione?

- Quando arriva l'inizio, la fine c'è già. A volte nuovi finali arrivano dopo (come nei testi teatrali o nel romanzo *Il mio tempo è la notte*).

[...]

- E' d'accordo sul fatto che molte sue opere appartengano al realismo magico, reso famoso dagli scrittori sudamericani e, in particolare, da Marquez?

- Non ne sono sicura. Piuttosto sono urbane storie *horror* russe. Non leggo gli autori di fantasy.

[...]

- Chi legge dei contemporanei?

- Non voglio offendere nessuno, quindi non rispondo a questa domanda.

[...]

- In molte sue opere lei tocca il tema della morte e, in particolare, della reincarnazione. Perché le è così vicino? E crede in Dio?

- Sono ortodossa e sono battezzata, recito le preghiere nei momenti difficili, anche se in chiesa ci vado raramente. Tuttavia il tema della morte è il tema principale di tutta la letteratura mondiale. La reincarnazione la uso per far muovere la trama [...]

- Esiste un problema, una domanda o una tematica di cui desidererebbe parlare ma per qualche motivo non lo farà?

- La politica. Il comune odio degli intellettuali verso i governanti. Una dichiarazione su questo tema è un percorso molto semplice verso la popolarità. Io non ne ho bisogno.

In due interviste scopriamo poi che gli autori preferiti da Ljudmila Petruševskaja sono, a sua detta: il filosofo Merab Mamardašvili (1930-1990)², con il quale era anche legata da una sincera amicizia, nonché da alcuni autori occidentali, come si può notare in un'intervista del 2013 per la rivista "Afiša": [...] у меня какие писатели любимые – Пруст, Джойс, Томас Манн [...] ³ I miei scrittori preferiti sono: Proust, Joyce, Thomas Mann. [...]

¹ L'intervista completa alla scrittrice si può leggere su questa fonte online: <http://off-the-record.ru/lyudmila-petrushevskaya/>

² <https://snob.ru/profile/5286>

³ In questa intervista la Petruševskaja dialoga con Pëtr Favorov; il testo completo si può leggere a questo indirizzo: <https://daily.afisha.ru/archive/gorod/entertainment/interview-petrushevskaya/>

L'intervista poi tocca altri punti; riportiamo quanto segue:

[...] народ мне это все диктовал. Я была голос народа. Много лет. И то, что люди воспринимают как чернуху жесткую, на самом деле было попыткой объявить на площади, что происходит. [...] Я очень хороший слушатель, чуткий. Где бы я ни оказалась — ко мне садится человек и рассказывает свою жизнь. В поезде, на вокзале, на отдыхе — приходит и рассказывает.

[...]

- И потом уже не остается ничего, кроме как это записывать?

- Потому что иначе спастись невозможно. Это знаете как мучает? Мучает безумно. Но я вот иногда говорю, что мои рассказы — это зеркало. Человек видит в них себя. Если он видит зло — значит, он злой. Если он видит добро — значит, он добро. Потому что я каждый раз, когда их писала, — я в конце плакала.

[...]

- Но вы-то замечаете в себе перемены?

- [...] Мне по-прежнему 8 лет. Я беспризорница, свободный ребенок. Мами нет, папи нет — я так говорила в детстве, прося копеечку в магазине. Со всеми вытекающими. Для меня вечером выйти из дома и пойти погулять — это такое счастье. Никого народу, я гуляю. А про жанры... Просто, видите ли, такая история. Наверное, есть некоторая норма. У меня был мудрый родственник, старый пьющий человек. Уже ослепший, он выходил из дому, только когда темно: днем его били и обыскивали, слепца. Он погиб потом ночью под электричкой. Так вот, он говорил мне по телефону: «Понимаешь, человеку дано одно ведро спермы. Вот как он им распорядится, так и распорядится. Можно все вылить сразу, а можно растянуть». А я теперь понимаю, что это все дано так. Одно ведро чего-то. Ведро романов, ведро рассказов. Ведро песен. Мультфильмов. Комиксов. Ведро акварелей. И ты использовал это, ты все это выдал, сделал. И, наверное, это кончается. И начинается другое ведро. Музыка, сцена. Тоже счастье.

[...] Tutto mi è stato dettato dalla gente. Sono stata una voce del popolo. Per molti anni. E ciò che le persone percepiscono come dura *černucha*, è stato in realtà un tentativo di dichiarare in piazza, ciò che succedeva. [...] Sono un'ottima ascoltatrice, molto sensibile. Dovunque mi trovi, una persona mi si siede accanto e mi racconta la sua vita. In treno, alla stazione, in vacanza, - mi raggiunge e mi racconta.

[...]

- Non resta nient'altro se non lo scrivere, il prendere appunti?

- Salvarsi in un altro modo è impossibile. Lo sapete quanto male fa? Terribilmente. A volte io dico che i miei racconti sono uno specchio. La gente vi si può specchiare. Se uno ci vede del male, allora significa che è cattivo. Se ci vede del bene, significa che è buono. Per questo ogni volta che li scrivo, alla fine scoppio a piangere.

[...]

- Lei nota dei cambiamenti su di sé?

- [...] Ho ancora 8 anni. Sono una bambina abbandonata, libera. Non ho la mamma e non ho il papà, - così dicevo nell'infanzia, chiedendo una copeca nei negozi. Con tutte le conseguenze. Per me uscire la sera e passeggiare è una grande felicità. Non c'è nessuno in giro, così io

пasseggio. Invece sui generi letterari... Ascolti questa storia. Forse c'è una qualche regola. Avevo un parente saggio, vecchio e alcolizzato. Già cieco, usciva soltanto quando fuori era buio; di giorno lo picchiavano e lo perquisivano. Morì di notte sotto un treno elettrico. Al telefono mi aveva detto: "Sai, all'uomo viene dato un secchio di sperma e sta a lui gestirlo: può versarlo tutto subito, ma può anche consumarlo nel tempo." Ed ora capisco che tutto ci viene dato proprio così: un secchio di qualcosa. Un secchio di romanzi, un secchio di racconti, un secchio di canzoni, di cartoni animati, di fumetti, di acquerelli. E tu l'hai usato, l'hai rilasciato tutto, l'hai esaurito. E così inizia un altro secchio, magari con la musica, la scena teatrale; anche con la felicità.

Come per Ljudmila Petruševskaja, anche per Svetlana Vladimirovna Vasilenko abbiamo deciso di presentare al lettore dei passi in cui l'autrice si racconta; conosceremo così molti aspetti e sensazioni della sua vita, essendo nata in un contesto particolare se non unico come una cittadina militare segreta sovietica in piena guerra fredda. Scopriremo anche tratti del suo essere intellettuale e scrittrice femminile, grazie alle sue considerazioni sull'arte letteraria e sulla letteratura russa.

In una recente intervista (13 agosto 2015) all'edizione regionale di Kaliningrad del quotidiano "Komsomol'skaja Pravda", Svetlana Vasilenko rispondendo a varie domande di Nadežda Rževskaja, si sofferma a parlare del destino umano e della letteratura russa contemporanea; ci sembra interessante ed utile leggere due risposte in particolare:

- Ваш роман «Дурочка» очень созвучен с сегодняшней ситуацией в мире. Главная героиня в финале совершает невероятный поступок [...] Но это в книге. Что может уберечь всех нас от катастрофы сегодня?

- Когда я писала этот роман, мне хотелось сделать что-то в духе латино-американского романа, в духе «Сто лет одиночества» - сто лет нашего, советского одиночества. И все художественные задачи были посвящены этому. И когда я стала писать, я вдруг ощутила, что нахожусь в мифологическом времени. Я как ваша мушка, которая попала в каплю смолы, взбивала ее лапками да и застыла в янтаре. Вот и со мной произошло что-то похожее. Застыла во времени иллюзий, во времени ужасных событий, времени сказочных целей, и я не могла выбраться из этого времени. И это миф время от времени, действительно, воспроизводится. И он будет все время повторяться, потому что человечество изобрело страшное оружие - ядерное, и мы все время балансируем на краю. Но природа человека такова, что он все время будет делать все возможное, чтобы отбежать от этой пропасти. Спасти нас может только любовь - человека к человеку, матери к ребенку, дочери к матери, [...]. Что могло остановить Карибский кризис? Чудо. Непонятное чудо. Бог так создал вселенную, что человечество никогда не исчезнет. Я верю в это.[...]

- Как вы можете охарактеризовать сегодняшний литературный процесс в России?

- Это очень сложный вопрос. Чтобы ответить на него, нужно понять, что же происходит в сегодня в жизни. Сегодня очень востребовано социальное направление в литературе. Мальчишки-реалисты. Это Роман Сенчин, это Захар Прилепин. Это такая линия на постижение сегодняшней России. Очень нужно сегодня читателям некрасовское направление - «Кому на Руси жить хорошо», Некрасов нужен. Но, как представитель женской литературы, могу вставить свои пять копеек. Сегодня вслед за Татьяной Толстой, Ириной Полянской идет плеяда молодых женских имен. Очень интересно наблюдать за тем, как осваивается мир с женской точки зрения. И я думаю, что мы на пороге появления большого женского имени. Появится. Вот увидите.⁴

- Il Suo romanzo *Duročka* è molto affine alla situazione contemporanea mondiale. L'eroina principale alla fine compie un'azione incredibile [...] Ma ciò è nel libro; cosa può salvarci oggi dalle catastrofi?

- Quando stavo scrivendo questo romanzo, volevo creare qualcosa nello spirito del romanzo latino-americano, di *Cent'anni di solitudine*; i cent'anni della nostra solitudine sovietica. Tutti i problemi artistici sono stati dedicati a questo e quando mi sono messa a scrivere, improvvisamente ho percepito di trovarmi in un tempo mitologico. Ero come quella moschetta che è finita su una goccia di resina, ha mosso le zampe e si è solidificata nell'ambra. Mi è capitato qualcosa di simile. Solidificata nel tempo delle illusioni, nel tempo di eventi terribili e di obiettivi favolosi, non potevo uscirne. Questo mito, effettivamente, si riproduce di volta in volta e si ripeterà sempre, poiché l'umanità ha creato un ordigno terribile – l'arma atomica – e noi ci manteniamo sempre in equilibrio sul bordo, al limite. La natura umana è tale che farà sempre ciò che è impossibile, per allontanarsi da questo abisso. Ci può salvare soltanto l'amore, l'amore tra due persone, di una madre per il figlioletto, di una figlia per la madre, l'amor proprio, [...] Cosa fermò la crisi dei missili cubani? Un miracolo. Un miracolo a noi incomprensibile. Dio ha creato l'universo in modo tale che l'essere umano non sparisca mai. Io credo in questo.[...]

- Come può caratterizzare l'attuale processo letterario in Russia?

- E' una domanda molto difficile. Per rispondere, è necessario capire cosa succede oggi nella vita; in letteratura è richiesto molto un indirizzo sociale. Abbiamo giovanotti realisti come Roman Senchin e Zachar Prilepin. E' una direzione per la comprensione della Russia d'oggi. Ai lettori serve moltissimo anche l'indirizzo nekrasoviano di *Chi vive bene in Russia?* Ci serve Nekrasov. Come rappresentante della letteratura femminile, posso dire la mia. Al giorno d'oggi, dietro a Tat'jana Tolstaja e Irina Poljanskaja c'è una schiera di giovani nomi femminili. E' molto interessante studiare come il mondo possa familiarizzare con il punto di vista femminile. Io penso che siamo sulla soglia della comparsa di un grande nome femminile; arriverà, vedrete.

Da quest'intervista possiamo notare alcune parole chiave per Svetlana Vasilenko come *ljubov'* (amore) e *čudo* (miracolo); la salvezza della società russa contemporanea sembrerebbe dover passare attraverso queste due tappe che, a ben vedere, appaiono come

⁴ L'intera intervista sulla Komsomol'skaja Pravda è consultabile online:
<http://www.kaliningrad.kp.ru/daily/26419.4/3292464/?521>

un contraltare alla violenza e alla solitudine che costringono l'individuo contemporaneo in Russia e non solo. Sono due termini legati rispettivamente alla sfera dei sentimenti e a quella della fede: con una rinascita di entrambi (amore e religione), secondo Svetlana Vasilenko, è possibile giungere ad un orizzonte di salvezza; in questo senso molte delle sue opere si possono così leggere come delle crude proiezioni di una realtà brutalizzata dalla violenza e dalla solitudine, in cui però risiede già la risposta, la soluzione e la panacea: l'amore e la capacità di credere ai miracoli. Il fatto che poi l'autrice indichi in Nikolaj Nekrasov (1821-1878) un modello letterario ben preciso da seguire per la letteratura russa contemporanea, non fa che rimarcare quanto appena affermato: se infatti l'autore ottocentesco trattava principalmente i tormenti patiti dal suo popolo e le ingiustizie perpetrate dai ceti altolocati, è altresì vero che alla fine del suo capolavoro (*Chi vive bene in Russia?*) compaiono intonazioni di felice speranza nel futuro per il popolo russo; questa speranza è la stessa a cui la Vasilenko pensa, parlandoci proprio di "amore" e di "miracoli".

In un testo autobiografico intitolato *O sebe* del 1999, Svetlana Vasilenko ci parla invece senza alcun timore reverenziale della sua infanzia allucinante per poi passare alla vita universitaria a Mosca; utili ed interessanti saranno infine le sue annotazioni e le sue considerazioni sulla sua letteratura, sulla letteratura russa in generale e sulla società contemporanea; abbiamo deciso di riportarle non solo per far meglio conoscere al lettore una parte del pensiero vasilenkiano in vista dell'analisi delle opere, ma anche per rendere merito in lingua italiana ad un'autrice ancora oggi poco conosciuta, il cui pensiero affascina e fa riflettere:

Я родилась 24 января 1956 года на Волге, в ста километрах от Волгограда в астраханской степи. Городок, где я родилась, называется Капустин Яр. Здесь был ракетный полигон, это был город ракетчиков, до недавнего времени он был сверхсекретным городом, его не было на картах, и говорить и писать о нем было нельзя. Окружала город колючая проволока, въезд - только по пропускам. Там я и жила до 17 лет среди военных. [...] Отец мой, Морев Владимир Георгиевич, - офицер. [...] Я Карибский кризис помню очень хорошо, отец не ночевал дома, все время был на площадке. Оказывается - об этом я узнала недавно - он мог быть тем человеком, который нажал бы кнопку, и мир полетел бы в тартарары. Я спросила его: "А что вы тогда делали, о чем думали, сидя перед этими кнопками, перед

концом света?" Он подумал немного и сказал: "Мы играли в преферанс". [...] Потом я поняла, что да, именно так и должно было быть: [...] играют - как у Куприна или Чехова - в преферанс. Итак, он уехал, а мы с мамой остались. Мама моя, Василенко Мария Савельевна, [...] Она происходила из двух старинных украинских крестьянских родов Василенко и Мовы: и дед мой, Савелий Иванович Василенко, и бабка Ганна Ивановна Мова, и прадед, и прапрадед были ветеринарами [...] Уехала в Москву. Здесь работала почтальоном. А после работы сидела в юношеской библиотеке, что на Преображенке, и читала, читала. В перерыве между чтением и писанием прозы вышла замуж и родила сына. И потом только поступила в Литературный институт. И началось самое счастливое время в моей жизни. [...] И лекции С.Б. Джимбинова, В.П. Смирнова, К.А. Кедрова, Е.А. Лебедева, М.П. Еремина, И.И. Карабутенко, Ю.В. Томашевского запомнили все поколения студентов нашего крошечного института. Мы учились писать не только у наших творческих руководителей, но и друг у друга. Я не знаю, как бы я писала сейчас, если бы не было рядом однокурсников: Нины Садур, Илюши Кутика, Миши Попова, если бы по коридорам не ходил - редко-редко - Александр Третий русской поэзии (после Александра Пушкина и Александра Блока), - Саша Еременко. В институте я для себя открыла Бунина и Платонова. Очень любила Трифонова. [...] Еще очень люблю Бёлля и Гамсуна, почти как братьев, как однокурсников. Не знаю, почему они оказались мне так близки. И еще Томас Манн. [...] Раньше мне говорили: ну зачем вы пишете эту грязь, почему у вас люди все время в грязи? В бытовой, социальной, духовной? Меня всегда удивлял этот вопрос. Во-первых, я всегда думала, что пишу о н о р м а л ь н о й жизни, о той, что вокруг. А во-вторых, хотелось спросить в ответ: а где же вы живете, милые? Что за прекрасная такая жизнь окружает вас, если меня окружает вот такая? С детства нам внушали, что мы живем в лучшем из миров. И, кстати, эта мысль - причина нашего раздражения, обид, зависти. Все вокруг, все люди все время как бы не соответствуют идеалу. Раньше я тоже часто обижалась на людей, сердилась, гневалась, ненавидела, презирала, перевоспитывала. Пока не поняла: наше теперешнее общество находится в пещерном, первобытном состоянии. Общество, где, как в лесу, властвуют над людьми явления природы: оттепель, застой, апрельский ветер. Общество, где, как в лесу, от каждого можно ожидать чего угодно: порядочный человек вдруг может предать, спокойный и кроткий прирезать, друг и подруга увести жену-мужа, дочь сдать мать в дом престарелых, мать сдать дочь в детский дом. И все это - просто так, от нечего делать, вдруг, спонтанно. Хочу, и все! Нужно понять, что мы давно живем в обществе, которое предсказал Достоевский, в обществе, где все позволено! Позволено именно то, что запрещено христианскими заповедями: не убий, не прелюбодействуй, не лги, не укради... Мы живем в обществе чрезвычайном: никогда и нигде на протяжении всей мировой истории не было общества атеистического. Никогда и нигде не было народа, в последние двадцать лет не верящего ни во что. Народа, оставленного на самого себя. У которого отсутствует не только религия, но и философия. Мы радуемся сегодня возвращению к читателю русских философов: Соловьева, Бердяева, Розанова. Но я, как те демографы, подсчитывающие миллионные жертвы революции, войн, коллективизации и прибавляющие к этим миллионам другие миллионы не родившихся людей, которые должны были родиться, - так и я скорблю о той, не родившейся, убитой до рождения, философии. Мы живем в обществе, где высший духовный слой: религия и философия, был заменен идеологией, был содран, как кожа, уничтожен, как уничтожается озоновый

слой над землей, и в эти зияющие озонные дыры хлынула радиация - не распада атома, а распада духа, духовная радиация. Мы знаем, каких монстров-мутантов рождает физическая радиация. Но теперь, мы накануне рождения духовных мутантов - и неизвестно, кто и что это будет? Люди ли? Звери ли? Люди-звери? И вот я пишу о человеке, об очень простом человеке, даже примитивном. Этот человек стоит посреди мира, в котором бушует природа и история, он облучен - и физически, и духовно, он - один, он никому и ни во что не верит: ни в Бога, ни в черта. Ему не оставили даже веру в работу - он, как в античном царстве мертвых Сизиф, катает туда-сюда никому не нужные камни, у него на устах несколько слов: "дай", "хочу", "убей", "люблю", "ненавижу", и несколько матерных выражений, которыми он может передать все свои чувства. О, эти несколько заветных слов, они как праязык, как праматерь, которая родит потом все, - родит будущий язык. У моего героя ничего нет - он знает, что после смерти он сгниет - весь, без остатка. Поэтому он живет здесь и сейчас. Но я пишу, как он любит, как появляются первые ростки бессмертия в каждой душе, как из пещерного человека рождается просто человек, - вот об этом я пишу. Будто на моих глазах повторяется история человечества. Проза родилась очень поздно. В первобытном обществе прозаиков не было. Так пусть первым писателем первобытного общества буду я.

Sono nata il 24 gennaio del 1956 lungo la Volga, a cento chilometri da Volgograd, nella steppa di Astrachan'. La cittadina natale si chiama Kapustin Jar. Qui c'era un poligono militare missilistico, la città era un centro per ufficiali e soldati dei reparti missilistici, e fino a poco tempo fa era segreta, non esisteva sulle cartine geografiche e di lei non si poteva né parlare né scrivere. Era una città circondata da filo spinato, si entrava solamente con il pass. Laggiù ho vissuto per diciassette anni, in mezzo ai militari. [...] Mio padre, Vladimir Georgevič Morev era un ufficiale [...] Ricordo molto bene la "crisi dei missili cubani", mio padre non dormiva a casa, era sempre sulla piattaforma. Risulta che, - l'ho saputo di recente - sarebbe potuto essere quell'uomo che avrebbe premuto il pulsante, e così il mondo sarebbe volato all'inferno. Gli chiesi: "Cosa facevate in quei momenti, a cosa pensavate, seduti di fronte a quei tasti e alla fine del mondo?" Ci pensò un po' e poi disse: "Giocavamo a *préférence*". [...] Poi compresi che doveva essere proprio così: [...] giocavano a *préférence*, come si legge in Kuprin o in Čechov. Mio padre se ne andò e io restai con la mamma, Marija Savel'evna Vasilenko [...] che proveniva da due antichissimi casati contadini ucraini, i Vasilenko e i Mova; sia mio nonno Savelij Ivanovič Vasilenko, sia mia nonna Ganna Ivanovna Mova, sia il mio bisnonno che il mio trisavolo erano tutti veterinari [...] Me ne andai a Mosca, dove lavorai come postina; dopo il lavoro me ne stavo alla biblioteca giovanile, sulla Preobraženka e leggevo, leggevo, leggevo. Tra il leggere e lo scrivere mi sposai e divenni madre. Poi entrai all'Istituto di Letteratura, ed iniziò il periodo più felice della mia vita. Tutte le generazioni di studenti del nostro piccolo istituto si imprimevano nella mente le conferenze di S. B. Džimbinov, V. P. Smirnov, K. A. Kedrov, E. A. Lebedev, M. P. Erëmin, I. I. Karabutenko e Ju. V. Tomaševskij. Imparammo a scrivere non soltanto sulle nostre guide artistiche, ma anche tra di noi; non so come ora avrei scritto se non avessi avuto dei colleghi quali: Nina Sadur, Iljuša Kutik, Miša Popov o, se non fosse andato in giro per i corridoi, il terzo Aleksandr della poesia russa (dopo Puškin e Blok), Saša Erëmenko. All'istituto ho scoperto Bunin e Platonov. Amavo molto Jurij Trifonov. [...] Amo moltissimo anche Heinrich Böll e Knut Hamsun, loro due li considero quasi come fratelli, come miei compagni di corso, ma non so perché mi siano così vicini. Amo anche Thomas Mann. [...] Una

volta mi chiedevano: perché scrivete di questo sudiciume? Perché nella vostra scrittura la gente è tutto il tempo in un sudiciume familiare, quotidiano e spirituale? Mi ha sempre meravigliato questa domanda. In primis, ho sempre pensato di scrivere della vita *n-o-r-m-a-l-e*, di ciò che ci circonda. In secondo luogo, vorrei rispondere con una domanda: ma voi, miei cari, dove vivete? Quale vita meravigliosa vi circonda, se io invece sono circondata da questa? Fin dall'infanzia ci hanno inculcato l'idea di vivere nel migliore dei mondi possibili. A proposito, questo pensiero è la causa della nostra irritazione, del nostro rancore e della nostra invidia. Tutto e tutti non corrispondono mai all'ideale. Un tempo pure io me la prendevo con la gente, mi arrabbiavo, mi adiravo, la odiavo, la disprezzavo, la rieducavo. Finché non ho capito: la nostra società attuale si trova in uno stadio trogloditico e primordiale. Una società nella quale, come in un bosco, regnano sulle persone i fenomeni della natura: il disgelo, la stagnazione, il vento d'aprile⁵. Una società dove, come in una foresta, può capitare qualsiasi cosa: una persona onesta improvvisamente può tradire; una buona e mite può mettersi a scannare; un amico ti ruba la moglie e un'amica ti ruba il marito; una figlia abbandona la madre nella casa di riposo, una madre fa lo stesso con la propria figlia all'orfanotrofio. E tutto questo avviene così, spontaneamente, dal niente. Voglio una cosa, ed eccola! Dobbiamo renderci conto che da molto tempo viviamo in una società, l'aveva predetto Dostoevskij, in cui tutto è permesso! Ed è permesso proprio tutto ciò che invece viene proibito dai comandamenti cristiani: non uccidere, non commettere adulterio, non mentire, non rubare... Viviamo in una società fuori dal comune: non sono mai esistiti in nessun luogo, in tutta la storia mondiale, una società atea o un popolo che non abbia creduto in nulla negli ultimi vent'anni. Un popolo abbandonato a se stesso, cui manca non solo la religione, ma anche la filosofia. Oggi proviamo gioia per il ritorno dei filosofi russi in chi legge: Solov'ëv, Berdjaev, Rozanov. Tuttavia io, - come quei demografi che conteggiano i milioni di vittime della rivoluzione, delle guerre, della collettivizzazione per poi aggiungere quegli altri milioni di persone non nate - e che invece dovevano nascere, - io mi affliggo per la filosofia mai nata, uccisa prima della sua nascita. Viviamo in una società nella quale il supremo strato spirituale - la religione e la filosofia - è stato sostituito dall'ideologia, scorticato come una pelle, distrutto come lo strato d'ozono sopra la terra, e in questi buchi spalancati si riversano le radiazioni; non è la disgregazione dell'atomo, bensì dello spirito, una radiazione spirituale. Noi sappiamo quali mostruosità mutanti generano le radiazioni fisiche, ma ora siamo alla vigilia della nascita di mutanti spirituali, ed è impossibile sapere chi o che cosa nascerà: Persone? Bestie? Metà uomini e metà bestie? Ecco, io scrivo sull'essere umano, sull'individuo semplice, primitivo. Questa persona sta in mezzo ad un mondo nel quale infuriano la storia e la natura, è esposta ai raggi radioattivi sia fisicamente che spiritualmente, è sola e non crede a niente e a nessuno: né in Dio né nel Diavolo. Non gli è rimasta neppure la fede nel lavoro, è come Sisifo nell'antico regno dei morti, trasporta di qua e di là pietre che non servono a nessuno, ha sulle labbra poche parole quali: "dammi", "voglio", "uccidi", "amo", "odio" e qualche espressione oscena con le quali può comunicare tutti i suoi sentimenti. Oh, alcune di queste intime parole sono come una protolingua, come una madre ancestrale che poi genera tutto, fino alla lingua futura. Il mio eroe non ha nulla, sa che dopo la morte egli sparirà

⁵ L'espressione fa riferimento ad un periodo in cui ci fu la necessità di migliorare il sistema economico esistente in Unione Sovietica, la cosiddetta Accelerazione; quest'ultima fu appunto proclamata dal segretario generale del Comitato centrale Michail Gorbačëv alla plenaria del Comitato centrale del Partito Comunista dell'Unione Sovietica il 23 aprile 1985. Inoltre, vale la pena di ricordare che tale espressione, "aprel'skij veter", fu anche il nome segreto dato ad un'operazione militare condotta nel 1945 dalla ROA (*Russkaja Osvoboditel'naja Armija*) l' "esercito russo di liberazione" alleato dei Nazisti.

del tutto, senza lasciare tracce. Per questo egli vive *hic et nunc*. Io scrivo di come egli ami, di come compaiano i primi germogli di immortalità in ogni animo, di come dall'uomo delle caverne si sia generato semplicemente un uomo, ecco, io scrivo di queste cose. Come se la storia dell'umanità si ripettesse davanti ai miei occhi. La prosa è nata molto tardi, nella società primitiva non c'erano prosatori. Che io possa dunque essere la prima prosatrice del mondo primitivo.⁶

Il testo è ricco di spunti, la Vasilenko ci offre interessanti indicazioni sui suoi modelli letterari che, non a caso, sono autori le cui opere sono ammantate sia di realismo (urbano in Trifonov, post-bellico in Böll, storico in Mann) che di misticismo (Hamsun): proprio questi due tratti sono peculiari nelle prose vasilenkiane. L'autrice ci propone anche un'interessante riflessione sul fallimento dell'utopia sociale perfezionistica del regime sovietico, con le drammatiche conseguenze (non ultimo, un alto tasso di violenza e di solitudine) nella società contemporanea, dominata soltanto da negatività. Il fatto di considerare quanto narrato come "normale", denota una profonda volontà provocatoria di mettere nero su bianco alcuni aspetti che sono sotto gli occhi di tutti ma che si preferisce dimenticare o dai quali è più semplice distogliere lo sguardo. E la critica alla società in cui tutto è permesso, priva di moralità e di spiritualità (torna il tema della necessità di un "miracolo" di una riscoperta della fede quale ancora di salvezza insieme all'amore), non fa che spiegare in modo inquietante l'assoluta "normalità" dei contenuti dei suoi racconti o romanzi nei quali, a ben vedere, c'è molto di reale e di riscontrabile nel *byt*, e poco di immaginario o di volutamente esagerato. La conclusione del passo è particolarmente affascinante, con l'autrice che si paragona a un ancestrale demiurgo capace di creare, attraverso la propria prosa, il terreno per una palingenesi dei sentimenti umani perduti, in un'umanità sempre più proiettata verso il futuro ma, paradossalmente, sclerotizzata in comportamenti primitivi.

⁶ Traduzione personale

Appendice 2. Etimologia e definizioni di “solitudine” e “violenza”; indicazione di apporti extra-letterari

La funzione di quest'appendice è legata in primo luogo alla volontà di rappresentare i due concetti chiave che abbiamo cercato di individuare nelle prose petruševskiane e vasilenkiane; dalle definizioni qui di seguito citate si potranno trovare alcuni punti di contatto con quanto descritto dalle due autrici, pur senza mescolare il campo etimologico/dizionario con quello dell'analisi letteraria.

In secondo luogo, poiché le opere narrative qui studiate fanno riferimento sono state composte in terra russa, abbiamo voluto sinteticamente rappresentare alcuni apporti dalla medesima area sullo studio della “solitudine” e della “violenza” provenienti dai campi d'indagine quali la psicologia e la sociologia: ciò dimostra come i due temi siano non soltanto materiale letterario, ma sono anzi vincolati ad una pluralità di sfere d'indagine nella realtà quotidiana.

Il *Dizionario dei temi letterari* di Ceserani, Fasano, Domenichelli propone una definizione per i due termini che abbiamo cercato di individuare nelle prose delle autrici russe; alla voce “Solitudine” troviamo:

Il termine it. *solitudine* (fr. *solitude*; ingl. *solitude*, *loneliness*; ted. *Einsamkeit*, sp. *soledad*) indica la condizione di chi è solo, come situazione temporanea o duratura: ricercata per riflettere, riposarsi, acquisire pace interiore, oppure subita per assenza di affetti o appoggi materiali. Per estensione, il termine indica sia il luogo in cui questa situazione si crea, sia il senso di desolazione, isolamento e abbandono che si prova nel caso in cui la solitudine non corrisponda ad una scelta volontaria. Impegnando insieme memoria, emozioni e speculazione razionale, la solitudine è condizione umana [...] che la letteratura accoglie fin dalle origini. Bisognerà però attendere il Romanticismo per vederla recepita nel senso, a noi più familiare di stato propedeutico o contestuale ad una (auto)analisi che abbia al centro l'io e tutto ciò che lo definisce come individuo (in particolare, come individuo esposto al dolore).¹ [...] due aree dall'Ottocento in poi assumeranno dimensioni imponenti. Da una parte, solitudine è destino proprio dell'uomo a qualsiasi titolo diverso dagli altri, e dell'artista in specie; dall'altra, è dato intrinseco della sostanza umana e, come tale, può diventare fonte di sofferenza auto- o eteroinflitta [...] Nel Novecento, [...] l'alienazione si impone come dato che coinvolge l'uno e i molti,

¹ La citazione è tratta dal *Dizionario dei temi letterari Volume III P-Z*, a cura di Remo Ceserani, Mario Domenichelli, Pino Fasano, Utet, Torino, 2007, p. 2292.

il tema della solitudine conosce uno sviluppo addirittura esponenziale. [...] Simone de Beauvoir farà della solitudine un simbolo fra i più concreti della condizione femminile nel mondo contemporaneo. Matrimoni falliti, il suicidio della figlia, falsi amici, giochi della sorte, hanno fatto il deserto attorno alla sua Murielle, che si contorce di fronte a tanto male: «Crepare sola, vivere sola proprio no». (Ceserani, Domenichelli, Fasano 2007: 2292-2294)

All'interno di questa citazione il punto centrale è quello in cui abbiamo l'immagine di una condizione umana non volontaria con gli individui esposti al dolore a causa di una sofferenza perpetrata da cause e fattori esterni: per i personaggi femminili descritti nelle prose di Ljudmila Petruševskaja e Svetlana Vasilenko abbiamo trovato una situazione pressoché identica, inoltre ci è sembrato calzante citare il semplice ma pungente riassunto della vita della Maurielle di *Una donna spezzata*²; il lettore forse avrà notato medesime situazioni angosciose e tragiche nelle opere russe qui analizzate; non è un caso se entrambe le scrittrici siano considerate tra le più attente e penetranti indagatrici dell'animo femminile russo (la Vasilenko poi, partendo da istanze ideologiche affini alla stessa Beauvoir).

Per quanto riguarda il secondo tema, nel *Dizionario* alla voce "violenza" troviamo:

Violenza è la tendenza ad usare la forza fisica per imporre ad altri la propria volontà. Dal latino *violentia* derivano anche il francese *violence*, l'inglese *violence*, lo spagnolo e il portoghese *violencia*. Il tedesco *Gewalt* deriva invece da *walten*, con il significato di agire, fare, dominare. L'area semantica coperta dal vocabolo è molto estesa, perché vi fa nido ogni forma di sopraffazione dell'uomo sull'uomo e dell'uomo sulle cose. Nel suo significato di base la violenza riguarda i rapporti fra i singoli individui (violenza fisica, brutalità, omicidio), o i rapporti fra gruppi sociali, comunità nazioni [...]. Si è dovuto attendere fino al Novecento perché si usasse parlare in maniera esplicita di violenza psicologica [...] e divenisse anche rappresentazione letteraria. [...] la complessità di questo tema non ha dato luogo a manifestazioni in forma pura. [...] È quindi inevitabile procedere per categorie [...] La prima, molto ampia include tutte quelle opere in cui la violenza abbia per bersaglio elettivo la collettività o una comunità [...] La seconda categoria abbraccia invece le opere in cui la violenza abbia per oggetto l'individuo: il corpo [...] o la mente. [...] Grande rilievo, soprattutto nelle letterature moderne, ha la violenza diretta contro l'individuo, che si tratti del corpo o di quello che chiamiamo spazio interiore. Per ciò che riguarda omicidi, suicidi, ferimenti, stupri [...] tutto quanto si connette a crimini commessi sulla fisicità della persona [...] Per quanto riguarda invece la violenza psicologica, poiché questa dipende sempre da rapporti di potere che si

² Simone de Beauvoir, *Una donna spezzata*, Torino, Einaudi, 1969.

instaurano fra un individuo e un altro non c'è, in letteratura, descrizione di conflitti interpersonali che ne possa prescindere. ». (Ceserani, Domenichelli, Fasano 2007: 2640-2644)

Anche questa definizione tematica si è rivelata utile per il nostro lavoro in quanto riconosce e pone un preciso accento sulla differenza tra violenza fisica e violenza psicologica, dimostrando comunque come entrambe possano coesistere sia in un'opera letteraria come, purtroppo, anche nella sfera di rapporti interpersonali della realtà. Abbiamo infatti trovato massicce dosi di violenza fisica mescolate a persistenti malesseri legati ad una più subdola violenza psicologica che si abbatte sulle protagoniste.

Va detto che, pur avendo scelto di analizzare solamente alcune opere di Ljudmila Petruševskaja e Svetlana Vasilenko, la solitudine e la violenza sono *topoi* molto frequentati dalla letteratura russa; partendo dal XIX secolo non si può non pensare a Fëdor Dostoevskij (1821-1881) e alle sue *Memorie dal sottosuolo* (*Zapiski iz podpol'ja*, 1864) o ai romanzi *Delitto e castigo* (*Prestuplenie i nakazanie*, 1866) e *I demoni* (*Besy*, 1873) dove nel primo troviamo l'elemento della violenza e della sofferenza psicofisica, nel secondo e nel terzo quello della violenza perpetrata contro altri individui (l'omicidio/femminicidio e lo stupro, elementi tra l'altro ben presenti anche nelle prose petruševskiane e vasilenkiane, e gli attentati); i critici Mark Lipovetsky e Sven Spieker studiando queste tematiche e declinazioni, ci propongono alcuni nomi di autori e autrici che hanno trattato il tema della violenza e, in alcuni casi della solitudine: Michail Zoščenko (1894-1958), Andrej Platonov (1899-1951), Daniil Charms (1905-1942), Aleksandr Solženicyn (1918-2008), Varlam Šalamov (1907-1982), Yuriy Trifonov (1925-1981), Tat'jana Tolstaja (1951), Vladimir Makanin (1937), Vladimir Sorokin (1955) e Ljudmila Petruševskaja (1938)³. Per spiegare meglio questo elenco, ci sembra giusto citare alcuni esempi che possano in qualche modo essere d'aiuto nella comprensione dell'esistenza di un certo legame della violenza nella letteratura russa del XX secolo. Se un autore come Zoščenko risulta un maestro di quello che è stato definito dalla Tolstaja come "little terror"⁴, descrivendo in racconti di amaro

³ Si veda l'Introduction scritta a quattro mani per il volume *The Imprints of Terror: the Rhetoric of Violence and the Violence of Rhetoric in Modern Russian Culture*, Wien, Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 64, 2006, p 8-33.

⁴ Si veda a questo proposito Tatyana Tolstaya, *The Great Terror and the Little Terror*, all'interno di *Pushkin's Children: Writings on Russia and Russians*, Boston, Houghton and Mifflin, 2003, p. 15

umorismo la violenza reciproca tra gli abitanti degli appartamenti in comune per la sopravvivenza (le *kommunalki*), Trifonov non è da meno, proponendo l'inquietante realtà di delazioni, soprusi, violenze e sparizioni nel *byt* sovietico domestico e urbano (*Lo scambio* del 1969 e *Considerazioni preliminari, Il lungo addio, La casa sul lungofiume*, editi tra il 1970 e il 1975). Solženicyn con *Arcepelago Gulag* (pubblicato tra il 1989 e il 1990 in URSS) e Šalamov con *I racconti della Kolyma* (1966-1967 gli anni delle prime pubblicazioni) hanno narrato in modi differenti (il primo più ottimista verso il futuro e nei riguardi dell'animo umano, il secondo più pessimista e critico, e in questo senso vicino all'italiano Primo Levi) l'inferno dei *gulag* staliniani disseminati in tutto l'immenso territorio del paese, *loci horridi* in cui la violenza, la sopraffazione e la solitudine attanagliavano milioni di uomini e donne. Come afferma Lipovetsky su Šalamov, con una frase che ben si può adattare ad alcuni testi vasilenkiani (si pensi a *Šamara*), la violenza è *routine*:

In Shalamov's reality, violence is so normal that anything non-violent is perverse. (Lipovetsky e Spieker 2006: 25)

Per altri due autori come Sorokin e la Petruševskaja, i due critici americani analizzano come essi trattino la violenza in modi differenti ma egualmente penetranti:

In Sorokin, different styles and discourses act like the neighbors in Zoshchenko's short stories [...] they constantly fight and vie for dominance. [...] Sorokin also employs a traumatic interpretation of authoritative discourses as the channels for unconscious violence [...] his texts aim to cause a trauma in the reader, who is confronted with the transformation of the discursive representation of "reality" into shocking spectacles of literal ("real") violence. [...] Liudmila Petrushevskaya [...] also produce shocking and traumatic effects by dealing more with languages, rather than with characters. She focuses on the interaction between various discourses of the everyday, which, under her caustic sight, expose themselves as explosive performances of symbolic or physical violence. The life of her poor women is so deprived of any substantiality, [...] that acts of violence and verbal and emotional torture of loved ones- especially daughters-provides them with the sole ontological proof of their own existence: I hurt, therefore I exist. (Lipovetsky e Spieker 2006: 30-32)

Nell'ottica della realizzazione di un dizionario di temi letterari in lingua russa, analogo o simile a quello scritto in ambito italiano da Ceserani, Fasano e Domenichelli, gli studiosi

russi non potrebbero prescindere dal tema della violenza e dal tema della solitudine e questa persistenza già Lipovetsky e Spieker l'hanno dimostrata a pieno.

Nella lingua russa i termini che definiscono i due temi sono, rispettivamente, *odinočestvo* e *nasilie*; da un punto di vista puramente etimologico, *odinočestvo* è sostantivo neutro che deriva da *odin*, che indica sia il “numero uno” ma ha anche il significato di “solo”, mentre *nasilie* deriva dal *sila*, la “forza”; a livello di definizioni abbiamo quanto segue:

- ОДИНОЧЕСТВО – Состояние одинокого человека.⁵
- SOLITUDINE: Condizione di un individuo solo.

- НАСИЛИЕ – 1. Применение физической силы к кому-н.(...)
2. Принудительное воздействие на кого-н., нарушение личной неприкосновенности (...).⁶
- VIOLENZA: 1. L'utilizzo della forza fisica contro qualcuno.
2. Effetto coercitivo su qualcuno, violazione dell'integrità personale.

Poiché l'individuazione dei due temi è avvenuta su opere letterarie nelle quali le protagoniste sono quasi sempre donne e il punto di vista è palesemente femminile, per non venir meno all'importanza di strumenti o campi anche extra-letterari abbiamo deciso di riportare come arricchimento terminologico le definizioni russe che fanno riferimento alla sfera degli studi psicologici:

- Одиночество
О. представляет собой деструктивную форму самовосприятия. Одинокий чел. чувствует себя заброшенным, забытым и ненужным. (...) людей чувствовать себя изолированными по собственной вине и интерпретировать свое существующее положение как катастрофу.⁷

⁵ E' stata consultata la versione online aggiornata del *Dizionario monolingue Ožegov (Tolkovyj slovar' Ožegova)* per entrambi i termini, mentre la traduzione italiana è personale:

<http://slovariki.org/tolkovyj-clovar-ozegova/17031>

⁶ <http://slovariki.org/tolkovyj-clovar-ozegova/17031>

⁷ Abbiamo consultato una versione online aggiornata di una Enciclopedia Psicologica (Psikologičeskaja Ėnciklopedija), che fornisce la definizione espressa:

<http://slovariki.org/psihologiceskaa-enciklopedia/16407>

- Solitudine

La solitudine è una forma distruttiva della percezione di sé. L'individuo solo si sente come abbandonato, dimenticato e inutile. (...) Le persone si sentono isolate nella loro colpa, interpretando la propria esistenza come una catastrofe.

- Насилие

1. Насильственное нападение на человека. Обычно употребляется в отношении физических нападений, но фразы, подобные таким, как "вербальное нападение" и "психологическое нападение", встречаются все чаще.⁸

- Violenza

1. Violento attacco su un individuo. Utilizzato solitamente in riferimento ad attacco di natura fisica, tuttavia frasi come "attacco verbale" e "attacco psicologico" si incontrano sempre più spesso.

Sul piano psicologico dunque possiamo osservare come le definizioni convergano sulla comune accezione di uno stato latente di dolore interiore per quanto riguarda la solitudine e che può portare in alcuni casi, alla depressione (e a comportamenti estremi); ad uno stato di dolore fisico o verbale per quanto riguarda la violenza, provocato da altri individui indifferentemente vicini o lontani rispetto alla cerchia di conoscenze della vittima in questione. Interpretare la propria esistenza come una catastrofe è un'accezione che ci sembra particolarmente interessante in una società come quella russa, la quale ha subito soprattutto nel XX secolo devastanti e ripetuti stravolgimenti sociali (guerra russo-giapponese, Rivoluzione d'Ottobre, guerra civile, assolutismo e repressione staliniana, disgelo, guerra fredda, stagnazione, guerra russo-afghana, *perestrojka*, prima guerra russo-cecena), con inevitabili ricadute sulla psicologia collettiva e femminile; non a caso nel *Dizionario dei temi letterari*, pur non facendo un preciso riferimento alla realtà russa, abbiamo visto che si cita il Novecento come periodo storico travagliato nel quale alienazione e violenza psicologica diventano delle costanti della società umana, tradotte poi dagli artisti in opere letterarie, film, drammi ecc... In Unione Sovietica e nella Russia post-sovietica ciò è particolarmente pregnante; è stato infatti notato dalla critica come:

⁸ La medesima enciclopedia è stata consultata per il termine "nasilie":
<http://slovariki.org/psihologiceskaa-enciklopedia/14966>

In Russia more than anywhere else, literature was a god that demanded human sacrifices. (Lipovetsky e Spieker 2006: 5)

Il punto di vista femminile (e abbiamo visto in alcuni casi anche femminista) emerge con forza nel panorama della letteratura russa contemporanea e post-sovietica, toccando vari aspetti e tematiche di riflessione anche extra-letterarie; abbiamo cercato di valutare come le storie, i motivi letterari, le situazioni e i personaggi presenti nelle opere di Ljudmila Petruševskaja e Svetlana Vasilenko siano una sorta (per seguire un concetto lipovetskiano) di “sacrifici” necessari per esemplificare e rendere palesi, quasi come in un processo di decantazione, i temi della solitudine e della violenza sia come costanti tematiche all’interno del tessuto narrativo, che come fenomeni psicologico-sociali per quanto concerne l’animo femminile russo. Di seguito presentiamo brevemente una serie di recenti materiali critici provenienti dagli ambiti della psicologia sociale e di genere, nonché della sociologia, in cui vedremo come le problematiche della violenza e della solitudine in Russia sono state studiate; premettiamo che la scelta delle citazioni, nonché del contesto di provenienza degli studi, è stata dettata principalmente da due criteri:

- il primo è quello cronologico, infatti tutti gli studiosi e le studiose che citeremo operano, scrivono ed indagano nel contesto dell’odierna Federazione Russa; le loro pubblicazioni sono piuttosto recenti e ci permettono non solo di comprendere l’evoluzione di fenomeni quali violenza e solitudine durante il periodo sovietico, ma anche e soprattutto nel difficile, travagliato momento di crisi e di frattura tra l’impero morente e la nascita nel 1991 di un nuovo stato, e nella Russia contemporanea, palcoscenico in cui sia Ljudmila Petruševskaja che Svetlana Vasilenko sono attive;

- il secondo è un criterio legato all’orientamento stesso delle pubblicazioni degli studiosi in questione: poiché è vero che le opere di entrambe le scrittrici non sono né indagini scientifiche psicologiche o psicosociali, è però altrettanto vero che i protagonisti sono quasi sempre in misura dominante femminili, con gli individui maschili minoritari e negativi e che le tematiche della violenza e della solitudine sono preponderanti e nella *fabula* di ogni narrazione; gli stravolgimenti degli animi e i pensieri, finanche quelli più turpi, meschini e scandalosi delle protagoniste, vengono indagati e riportati alla luce agli occhi dei lettori,

che così possono in questo modo confrontare le proprie sensazioni con quanto narrato e descritto. Il lavoro sull'animo femminile da parte della Petruševskaja e della Vasilenko (più asettico il primo, vicino ai canoni della *drugaja proza*, più accorato il secondo, fervido di istanze femministe e battagliere della *ženskaja proza*) non è un'operazione psicologica, ma sicuramente avvicina le prose in questione e le tematiche in esse espresse ad alcune branche di studi quali appunto la psicologia sociale e della differenza di genere, o la sociologia. L'abilità delle due scrittrici è proprio quella di riuscire a parlare di problematiche tortuose e complesse non attraverso l'occhio clinico del ricercatore, ma attraverso quello artistico dell'autrice di romanzi, racconti, favole, poesie.

Ljudmila Petruševskaja e Svetlana Vasilenko indagano l'animo femminile e le problematiche connesse al mondo delle donne, ma con un punto di vista puramente letterario, così le loro opere appaiono come rappresentazioni artistiche e non scientifiche di tematiche che comunque troviamo nella vita reale. Il proporre passi di studi psicologici e sociologici sulla solitudine e sulla violenza in Russia non ha pertanto la volontà di mescolare due ambiti di indagine diversi, ma solamente l'intenzione di rendere i lettori edotti del fatto che, approcciandosi a determinate descrizioni di situazioni, riflessioni o azioni caratterizzate per essere scabrose, sconcertanti e scandalose, essi non sono di fronte ad una pura *fictio* artistica e parossistica, ma possono trovare, purtroppo, un corrispettivo nella realtà sociale e quotidiana, che prescinde dal contesto letterario, e che è stata trattata proprio dagli studiosi che ora proporremo.

In un articolo del 2008 apparso sull'almanacco dell'Università di Stato di Kostroma "Nekrasov", la studiosa Nina Šitova propone forme, cause, aspetti e tipi della solitudine femminile, evidenziando poi anche le possibili reazioni per un tentativo di superamento⁹. Il suo lavoro è interessante perché proviene da un contesto legato alla psicologia sociale, ma tende in maniera eterogenea a seguire vari modelli di differenti approcci tra cui quelli esistenziali di Camus, Sartre, Heidegger, Jaspers, ma anche quelli della psicologia umanistica degli statunitensi Maslow e Horlort, e di alcuni russi tra cui Abul'chanova-

⁹ Nina Šitova, "Model' ženskogo odinočestva", Kostroma, Vestnik KGU Nekrasova tom 14, 2008, p.185.

Slavskaja, Kon e Chamitov che considerano la solitudine come complesso fenomeno di individuazione scientifica¹⁰.

Possiamo così individuare, a livello psicologico, quattro tipi di categorie di solitudine femminile: la *sensazione*, data dalla preoccupazione dell'individuo circa la propria diversità dagli altri; lo *stato* di solitudine, che porta la persona a perdere sia la propria integrità interiore che l'armonia con il mondo esterno, in situazioni quali isolamento emozionale e sociale; la solitudine come *processo*, in cui si può vedere la graduale distruzione della capacità individuale di percepire e rispettare in normali situazioni le norme, le regole e i principi di una società, arrivando alla perdita di vita sociale; e infine la solitudine come *relazione*, in cui gli individui analizzando i loro rapporti con altre persone, non riescono ad associarsi con lo spazio sociale circostante.

A ciò si aggiungono tre differenti tipologie, sui piani cronologico e psicologico (Šitova 2009: 188-189):

- *Solitudine cronica*: quando per un lungo ed indeterminato periodo della vita l'individuo non riesce ad instaurare alcuna relazione soddisfacente con persone che rivestono una qualche importanza.
- *Solitudine situazionale*: fenomeno che compare solitamente dopo episodi di forte stress emotivo (la morte di un parente, la rottura di un matrimonio).
- *Solitudine transitoria*: manifestazione di brevi attacchi che, successivamente, non lasciano tracce nell'individuo.

Molto interessante soprattutto come collegamento alla nostra indagine letteraria è poi la parte relativa alle cosiddette cause che possono generare il fenomeno della solitudine femminile; Nina Šitova ne individua ben nove, presentandole e motivandole; noi riportiamo parte del testo, tenendo conto che si tratta di un'indagine di natura prettamente psicologica, ma comunque utile per avere un'idea complessiva del fenomeno e per che può trovare punti in comune con gli eventi (letterari) narrati o descritti dalle scrittrici:

¹⁰ Per i modelli a cui la studiosa fa riferimento, si veda N. Šitova, Social'no-psikologičeskie osobennosti odinokich ženščin, Vestnik KGU 2009, p. 6.

(...) Важнейшая из причин женского одиночества - *демографическая*. Согласно данным статистики, одинаковое количество мужчин и женщин в России имеется только до возраста 28 лет. Начиная с 28 лет, мужчин в стране становится резко меньше. Мужская смертность значительно превосходит женскую во всех возрастных категориях. Например, в 20-24 года показатели смертности мужчин в 2,7 раза выше, чем у женщин; в возрастной группе 25-29 лет разрыв еще больше - в 2,9 раза. Более того, этот разрыв имеет тенденцию к увеличению. Кроме мужской смертности, есть еще несколько обстоятельств, уменьшающих количество потенциальных супругов: пьянство, отбывание наказаний в местах лишения свободы, служба в армии. *Эмоциональная изоляция*. В СНГ 33 миллиона женщин живут вне семьи. Некоторые никогда не были замужем или давно развелись. Другие замужем, но периодически ощущают острое чувство одиночества. Если отношения в семейном союзе формальные, без тепла и взаимности, то женщина чувствует себя одинокой. *Одинокое материнство*. Женщина может чувствовать себя одинокой, если ей некому отдать свою любовь и нежность. Психология женщины так устроена, что ей обязательно нужно о ком-то заботиться, реализовать свой материнский инстинкт, ощущать себя нужной хоть кому-то, жить ради близкого человека. Если у женщины есть ребенок, то она обращает всю свою нежность на него. Но помимо этого, женщина нуждается в том, что способен дать лишь любимый мужчина - заботу и тепло, эмоциональную и духовную близость, ощущение защищенности, уверенности, надежности и опоры в жизни. В последнее время одной из серьезнейших причин женского одиночества стало *одиночество без детей*. К сожалению, для женщины с ребенком вероятность выйти замуж в 3 раза меньше, чем у не имеющих детей. По-видимому, этим объясняется тот факт, что участились случаи отказа от детей молодых незамужних рожениц. Вместо слова с негативным оттенком «бездетная» (childless) все чаще стало употребляться «свободная от детей» (child-free). Ещё одна причина - *женский карьеризм*. Современные женщины стали больше ценить личную свободу. Исследования социальных психологов показали, что женщины, не захотевшие иметь детей, чаще высокообразованны, проявляют интерес к своей работе и добились больших успехов; они полагают, что материнство не принесло бы им такого удовлетворения. Многие считают, что карьера и дети несовместимы, что даже в «равноправном» браке уход за детьми остается женской обязанностью. *Брак по расчету* - это одиночество вдвоем. Брак может быть относительно стабильным лишь в том случае, когда оба супруга знают, чего они ждут от него. На самом деле это два чужих и равнодушных друг к другу человека, которые просто живут под одной крышей. Многих женщин это приводит к депрессии и даже к суицидальным попыткам. Однако, бывают случаи, когда эти отношения с годами перерастают в глубокую любовь.

Немало женщин, которые в силу *особенностей характера* не могут ужиться с мужчинами. Некоторые из них истеричны, скандальны, конфликтны. (...) В России большая часть *разводов* происходит по инициативе женщин. Есть женщины, которые после развода никогда повторно не выходят замуж, но не из-за собственного нежелания, а в связи с какими-либо обстоятельствами, не найдя человека, который отвечал бы её представлению о спутнике жизни, или не желая навязывать своему ребенку отчима и всецело отдавая себя его воспитанию. Поэтому разведенная женщина более уязвима и находится в заведомо неравных условиях с мужчиной. *Вдовство* - одно из тяжелейших состояний

потери близкого человека. Вслед за смертью одного из супругов возможно как одиночество-освобождение, так и одиночество-утрата. (Šitova 2006: 188-189)

La più importante di tutte le cause della solitudine femminile è quella *demografica*: stando alle statistiche, il numero di uomini e donne in Russia è uniforme fino ai 28 anni. A partire dai 28 anni, il numero dei maschi diminuisce drasticamente. La mortalità maschile supera significativamente quella femminile in ogni categoria di età. Ad esempio, tra i 20 e i 24 anni, la mortalità è 2,7 volte più alta tra gli uomini rispetto alle donne, mentre tra i 25 e i 29 anni, la forbice si allarga a 2,9. E ciò ha la tendenza ad aumentare. Oltre alla mortalità, ci sono anche altri fattori che riducono la quantità di possibili mariti futuri: l'alcolismo, la detenzione, il servizio militare. Altra causa è l'*isolamento affettivo*: nell'ex CSI 33 milioni di donne vivono al di fuori della famiglia. Alcune non si sono mai sposate, o hanno divorziato da tempo. Altre sono sì sposate, ma periodicamente soffrono di acuta solitudine. Infatti se i rapporti nella sfera familiare si mantengono formali, senza calore o reciprocità, la donna allora si sente sola. La *maternità solitaria*: una donna può arrivare a sentirsi sola se non ha nessuno a cui offrire il proprio amore e la propria dolcezza. La psicologia femminile è composta in modo tale che la donna in modo quasi obbligatorio si preoccupi per qualcuno, realizzi il proprio istinto materno, si senta desiderata da qualcuno e riesca a vivere per il bene della persona vicina. Se una donna ha un figlio, gli donerà tutta la sua dolcezza. Oltre a questo, una donna ha bisogno di ciò che può offrirle l'amato: cura e calore umano, vicinanza emotiva e spirituale, senso di sicurezza, fiducia, speranza e supporto nella vita. Negli ultimi tempi una delle cause più serie della solitudine femminile è diventata la *solitudine senza figli*; purtroppo per le donne con figli le probabilità di sposarsi sono 3 volte inferiori rispetto a quelle di coloro che non hanno bambini. Apparentemente ciò spiegherebbe i casi di abbandono di bambini da parte di giovani partorienti non sposate. Al posto del termine "senza figli" (*childless*), contenente una sfumatura negativa, sempre più spesso si utilizza "libera da bambini" (*child-free*). Un'altra causa è il *carrierismo femminile*: le donne moderne apprezzano maggiormente la libertà individuale e le ricerche di psicologi sociali hanno dimostrato che le donne che non desiderano diventare madri, spesso sono maggiormente istruite, mostrano interesse per il proprio lavoro e hanno ottenuto maggiori successi: credono che la maternità non avrebbe portato loro una tale soddisfazione. Molte di loro reputano incompatibili carriera e maternità che perfino in un matrimonio "paritario" la cura dei figli resta una responsabilità delle donne. Il *matrimonio di convenienza* è una solitudine per due; il matrimonio può essere relativamente stabile almeno quando entrambi i coniugi sanno cosa aspettarsi, in realtà ci sono due individui estranei e indifferenti l'un l'altra che vanno a vivere sotto lo stesso tetto. E ciò porta molte donne alla depressione e perfino a tentativi di suicidio. Capitano tuttavia anche dei casi in cui questi rapporti crescano e diventino con gli anni un grande amore. Molte donne poi non possono andare d'accordo con gli uomini a causa delle particolarità del *carattere*: l'isterismo, il dare scandalo, la conflittualità. In Russia la maggior parte dei *divorzi* si verifica su iniziativa delle donne; alcune che dopo un divorzio non si risposano mai più, ma non tanto per mancanza di volontà, quanto piuttosto per non aver trovato un uomo che avrebbe risposto alla loro idea di compagno di vita, o per non voler imporre un patrigno al proprio figlio, dedicandosi unicamente alla sua educazione. Così una donna divorziata è più vulnerabile, e si trova in un rapporto impari con l'uomo. La *vedovanza* è uno dei peggiori stadi del lutto. In seguito alla morte del coniuge, ci può essere la solitudine-liberazione ma anche la solitudine-perdita.

Come possiamo notare, il problema è piuttosto diversificato e ramificato, e comprende vari fattori che vanno dalla demografia all'essere genitori; tra tutte le cause di solitudine femminile individuate dalla Šitova, non sono poche quelle che collimano con le rappresentazioni di Ljudmila Petruševskaja e Svetlana Vasilenko. Sempre a livello critico, ma questa volta dal punto di vista della branca degli studi sociologici, un testo del 2009 sulla condizione di solitudine tra gli anziani nella Federazione Russa e in Bulgaria condotto da Kim Korinek del dipartimento di Sociologia dell'Università dello Utah, ha rilevato dei dati interessanti circa le fasce di popolazione:

(...) loneliness is quite commonplace, especially among elderly men, and rises with age. Loneliness is found to correlate positively not only with widowhood, small family size and limited extended family relations (i.e., those with grandchildren), but also with economic deprivation and poor health. The analysis also reveal that Russian and Bulgarian women express significantly less loneliness than their male counterparts; explanations for this gender gap are tied to men's and women's different orientations to the family and household in the post-Soviet era.¹¹

La Korinek, il cui contesto di provenienza scientifica è la sociologia, dove studia non solo gli effetti dei mutamenti demografici nelle società umane (invecchiamento o migrazioni), ma anche le esperienze di ricezione di supporto a livello familiare e individuale in situazioni di disagio, individua varie cause e ognuna di esse si può collocare anche nel periodo tardo sovietico e post-sovietico in cui le due scrittrici compongono le loro opere, come anche nelle fasi storiche più dure (dittatura, guerre, carestie) che molte volte esalano dalle loro trame. Infatti, in contesti sociali depressi, siano essi di epoca sovietica o post-sovietica, viene rilevato come il livello di solitudine non fa che accrescere:

In both Russia and Bulgaria there is a strong, negative relationship between physical health, economic wellbeing, and loneliness, such that those in poorer health and poorer economic situations also experience greater levels of loneliness. (Korinek 2009)

¹¹ L'articolo completo è: K. Korinek, *Family Relations and the Experience of Loneliness among Older Adults in Eastern Europe*, 2009, University of Utah, Department of Sociology, p.1
http://www.ipia.utah.edu/workingpapers/2009_11_09.pdf

La sociologa conferma indirettamente il pericolo di traumi psicologici connessi e causati da stravolgimenti sociali e politici; ciò come supporto alla nostra indagine è utile, in quanto dal punto di vista dell'analisi dei testi cercheremo infatti di evidenziare che i temi quali la solitudine e la violenza sono presenti nell'opera letteraria di entrambe le autrici, e si palesano attraverso motivi narrativi che possono collimare con le cause individuate in ambito psicologico dalla Šitova e in quello sociologico dalla Korinek.

Un articolo critico molto interessante è stato scritto nel 2008 da R. Nureeva, della Baškirkij Gosudarstvennyj Universitet¹² e pone al centro il tema di come la disperazione esistenziale possa essere vista quale premessa sociale e metafisica di molti atti delittuosi. La Nureeva proviene da un contesto legato alla filosofia sociale, una scienza che studia il comportamento e i rapporti tra gli individui e che cerca di capire i percorsi, i cambiamenti e le tendenze delle società umane e che, per la sua vastità di indagine, comprende anche differenti discipline tra cui anche la sociologia. Riteniamo che i punti individuati dalla studiosa che abbiamo deciso di riproporre con relativa traduzione siano sovrapponibili anche alla realtà e all'animo delle donne descritte da Petruševskaja e Vasilenko:

Современный человек глубоко страдает, он живет в системе страхов, подвержен различным стрессам и по своей сути является одиноким. При этом одиночество не выступает уже как раньше [...] в форме экзистенциально-онтологической характеристики самого человеческого «Я», связанной с последней тайной свободы, а является чем-то чисто негативным, порождающим не только внутренний конфликт с самим собой, но и конфликтность в рамках всего общества. [...].(Nureeva 2008: 625)

L'individuo moderno soffre profondamente, vive in un sistema di paure, è esposto a diversi tipi di stress, e nel suo cammino appare solo. La solitudine non compare più, come in passato, [...] sotto forma di caratteristica ontologico-esistenziale dell' "Io" associata all'estremo segreto della libertà, bensì come qualcosa di puramente negativo che genera non solo un conflitto interiore ma anche un conflitto all'interno della società. [...].

¹² Nello specifico, il titolo dell'articolo di R. Nureeva è *Odinočestvo i social'naja metafizika prestuplenija*, 2008, "Vestnik Baškirkogo Universiteta", n° 3, tom 13, p.624.

Troviamo un punto in comune tra questa citazione e le definizioni tematiche di solitudine e di violenza proposte nel *Dizionario dei temi letterari* per il fatto che in entrambi i testi si fa riferimento alla peculiarità dell'individuo moderno e del secolo da poco concluso, in quanto le problematiche della solitudine, dell'alienazione e della violenza appaiono come fenomeno non solo intimo ma addirittura sociale.

L. Šukšina insegna psicologia sociale alla Mordovskij Gosudarstvennyj Universitet "Ogarëv" di Saransk, e in suo un articolo¹³ del 2013 in cui analizza dal punto di vista psicologico le principali forme di violenza nelle dinamiche d'interazione tra un individuo femminile e i gruppi umani ad esso connessi in ambito familiare, identifica e illustra cinque tipi di violenza subita dalle donne; riportiamo i passi che paiono di maggior interesse, perché ci sembra che si possano sovrapporre le categorie critiche della studiosa e le caratteristiche dei due temi in questione proposti al lettore da Ljudmila Petruševskaja e da Svetlana Vasilenko:

Физическое насилие включает в себя угрозы, агрессивные формы поведения, представляющие собой физическое воздействие на человека, включающее ограничение свободы передвижения. Действия физического насилия, проявляемые мужем к жене: толкание, причинение боли посредством пощечины, пинков и ударов кулаком, подвержение жены риску, [...] швыряние предметов, угроза оружием, отказ от помощи, когда она больна или беременна, физически препятствует ей при попытке выйти из дома, не дает уснуть ночью, отказывается покупать продукты питания и другие, необходимые для семьи товары, и др.

Эмоционально – психологическое насилие – это унижение, запугивание, принуждение и изолирование, постоянная критика, игнорирование чувств, манипуляция женой, используя при этом ложь и несогласие, публичное унижение на публике, контроль семейного бюджета и единоличное принятие финансовых решений, и т.п. Сюда можно отнести принуждение сменить вероисповедание, мировоззрение, отступить от жизненных принципов и ценностей.

Сексуальное насилие – любой сексуальный акт или сексуальное поведение, навязываемое партнерше без ее согласия. Это: обращение с женой как с сексуальным объектом, заставляет раздеваться против ее воли, насилует ее, заставляет вступать в половые сношения после побоев, проявляет исключительную ревность и обвиняет ее в любовных связях с кем-либо, и т.д. Отдельно выделяются насильственные сексуальные действия в отношении детей –инцест.

¹³ L. Šukšina, *Osnovnye vidy nasiliya v sem'e nad ženščinami*, su "Aktual'nye problemy gumanitarnych i estestvennyh nauk", Saransk, 2013, n° 11.

Экономическое насилие – попытки лишения одним взрослым членом семьи другого возможности распоряжаться семейным бюджетом, иметь средства и права распоряжаться ими по своему усмотрению, [...] создание ситуации, при которой партнер вынужден выпрашивать деньги [...], запрет или принуждение работать, изъятие заработанных денег и т. д.

Домашнее насилие, как правило, носит скрытый характер. О нем не принято говорить. Некоторым говорить об этом больно и страшно, некоторым стыдно, а некоторым легче делать вид, что этого нет совсем, нет ни боли, ни страха, нет проблемы [2, с. 123]. Пострадавшей от насилия в семье очень тяжело признавать, что у нее дома идет война и, как следствие, его безнаказанность порождает все более страшные его формы. Пострадавшие от насилия не верят, что кто-то способен им помочь, что можно изменить ситуацию. Так как насилие обычно совершается в отсутствии посторонних, [...] Ведь в кругу друзей, на работе насильник маскируется под добропорядочного семьянина, дружелюбного рубаху-парня или ответственного серьезного человека. И он всячески опровергает слова женщины, выставляя ее невротичкой, лгуней или сумасшедшей. [...] Другая особенность домашнего насилия – его цикличность. Отношение в семье, где имеет место домашнее насилие, развивается по кругу [...] Причем с течением времени этот круг имеет тенденцию сжиматься, т.е. насилие повторяется и совершается все чаще. Насилие становится предсказуемой моделью поведения. И если сначала акты насилия происходили раз в полгода, то впоследствии они могут совершаться каждый день. Попав в этот очень прочный круг, женщина сама зачастую не способна разорвать его. (Šukšina 2013: 1-2)

La *violenza fisica* include minacce, comportamenti aggressivi contro una persona, restrizione della libertà d'azione. In un rapporto le azioni di violenza fisica si manifestano da parte del marito sulla moglie attraverso: spinte, dolore causato da schiaffi, calci e pugni, esposizione della propria consorte al rischio, lancio di oggetti, minacce attraverso le armi, rifiuto di aiuto in caso di malattia o gravidanza, impedimento fisico per uscire di casa, non permettere di dormire la notte, il rifiuto di comprare gli alimenti o altri oggetti indispensabili per la famiglia ecc...

La *violenza psicologia ed emotiva* è: umiliazione, intimidazione, coercizione, isolamento, critica costante, l'ignorare i sentimenti, manipolazione attraverso menzogne e dissensi, umiliazione pubblica, controllo del bilancio familiare e adozione univoca delle decisioni sulle finanze domestiche ecc... Si possono aggiungere anche: l'imposizione a cambiare la confessione religiosa e la concezione del mondo, e l'allontanamento dai principi e dai valori della vita.

La *violenza sessuale* è un qualsiasi atto o comportamento di tipo sessuale, imposto alla partner senza il suo consenso. Quindi: il rivolgersi alla moglie come fosse un oggetto sessuale, costringerla a spogliarsi contro la sua volontà, violentarla, costringerla ad impegnarsi in rapporti sessuali dopo le percosse, dimostrarle estrema gelosia ed accusarla di relazioni extra-coniugali, etc [...]

La *violenza economica* è il tentativo, da parte di un membro adulto di una famiglia, di impedire ad un suo pari la gestione del bilancio familiare, di avere mezzi e diritti per disporre a sua discrezione, (...) La creazione di situazioni in cui il partner è costretto a mendicare i soldi (...) il divieto o l'impedimento a lavorare, la confisca del denaro guadagnato ecc...

La *violenza domestica* di regola possiede una forma nascosta e non si usa parlarne. Alcuni lo fanno in modo doloroso e drammatico, altri provando vergogna, per altri ancora è più semplice

fare finta che non ci siano né dolore, né paura né problemi. Una vittima di violenza domestica molto difficilmente riconosce la guerra in atto a casa sua, e la sua impunità genera forme ancora più terribili. Le vittime di violenza domestica non credono che qualcuno sia in grado di aiutarle, o che la loro situazione possa cambiare. Così la violenza avviene spesso in assenza di estranei, (...) dopotutto nella cerchia degli amici o al lavoro, l'individuo violento si maschera come buon padre di famiglia, come un amichevole ragazzo alla mano o come persona responsabile. E rifiuta con forza le parole della moglie, presentandola come una nevrotica, una bugiarda, una pazza. (...) Un'altra caratteristica della violenza domestica è la ciclicità; il rapporto in una famiglia in cui trova posto la violenza, si sviluppa come un cerchio che [...] nel tempo tende a restringersi, ossia la violenza si ripete e viene perpetrata sempre più spesso, diventando così un modello prevedibile di comportamento. Se all'inizio un atto avveniva una volta ogni sei mesi, ora può ripetersi ogni giorno. Una volta caduta in questo cerchio costante, la donna spesso non è più in grado di romperlo.

All'interno delle opere petruševskiane e vasilenkiane troviamo tutti e cinque i modelli sopraelencati e individuati dalla Šukšina; i motivi presenti nell'intreccio di ciascuna narrazione palesano in modo cadenzato ma costante questi tipi di violenza ricercati. L'attenzione sulla ripetitività e sulla frequenza della violenza è presente anche nello scritto del 2003 di un'altra studiosa, O. Danilova, che si occupa di psicologia della differenza di genere, con un occhio di riguardo dunque per le problematiche *gender*, dal titolo *Psicologia dell'assimilazione della violenza: aspetti culturali e di genere*; in esso l'autrice segnala come:

Здесь важно отметить разницу между семейным конфликтом и случаем насилия: если конфликт имеет локальный изолированный характер, то насилие имеет системную основу и состоит из следующих друг за другом инцидентов.¹⁴

Qui è necessario notare la differenza tra il conflitto familiare e il caso di violenza: se il conflitto possiede un carattere locale ed isolato, la violenza invece ha una base sistemica e si compone di un incidente dopo l'altro.

Ci sembra di poter affermare che attraverso le plurali realtà di esistenze femminili descritte nelle loro opere, Ljudmila Petruševskaja e Svetlana Vasilenko abbiano voluto rappresentare i punti di rottura del famigerato cerchio di solitudine e violenza poc'anzi espresso nell'articolo di Šukšina; una frattura improvvisa, forte e dirompente come uno scoppio, capace di contrapporre il proprio essere donna e di presentare, in alcuni casi,

¹⁴ O. Danilova, *Psichologija vosprijatija nasilija: kul'turnyj i gendernyj aspekty* // "Praktikum po gendernoj psichologii", pod red. I. Klecinoj, Sankt-Peterburg, 2003, p.391

l'elemento femminile come soluzione ai problemi patri. In un articolo del 2013 intitolato *La violenza familiare nei confronti delle donne*¹⁵ Svetlana Darenskich, docente che fa riferimento all'ambito di studi della psicologia sociale e della differenza di genere all'interno dell'Università di Stato dell'Altaj, afferma che:

В российском обществе насилие над женщиной существует на протяжении длительного периода. В первую очередь следует выделить семейное насилие, поскольку эта форма насилия против женщин существовала всегда, но как социально-психологическая проблема до недавнего времени не осознавалась. Тема насилия в отношении женщин более пристально разрабатывается около трех последних десятилетий, однако до сих пор не существует универсального представления о том, что считать насилием (...) (Darenskich 2013: 52)

Nella società russa la violenza sulla donna esiste da moltissimo tempo. In primis bisogna segnalare la violenza familiare, dal momento che questa forma di violenza contro le donne è esistita da sempre, ma soltanto da poco tempo è stata riconosciuta come un problema socio-psicologico. Si è cominciato a lavorare più attentamente sul tema della violenza sulle donne soltanto negli ultimi tre decenni, sebbene fino ad ora non esista una concezione universale di cosa considerare come "violenza".

D'altro canto anche riflessioni critiche di genere sul problema della violenza perpetrata contro le donne sono recenti, e si sono potute sviluppare soltanto in un contesto di maggiore libertà ideologica; la Danilova è psicologa sociale, ma chiaramente segue e accetta lo sviluppo dei *gender studies*, infatti fa notare in modo piuttosto netto come:

(...) векторная направленность насилия не является гендерно-нейтральной, а следовательно, ее нельзя рассматривать без учета гендерного аспекта и применения гендерного анализа. (Danilova 2003: 391)

(...) la direzione vettoriale della violenza non risulta neutrale circa il "genere"; conseguentemente non può essere considerata non tenendo conto dell'aspetto del genere e dell'applicazione dell'analisi di genere.

¹⁵ S. Darenskich, *Semejnoe nasilie v otnošenii ženščin*, in "Izvestija Altajskogo Gosudarstvennogo Universiteta", Barnaul, 2013, n° 2, tom 2

Mentre la studiosa P. Rumjanceva, anch'essa vicina agli studi di psicologia e filosofia sociale, nel 2001 afferma un interessante aspetto della discriminazione di genere connessa alla violenza sulle donne:

Насилие рассматривается как проявление мужской доминантности и агрессивности (...). Патриархатные гендерные установки порождают искаженное восприятие ситуации насилия, формируют, в частности, представления о виктимности, о том, что женщина „сама виновата“ в произошедшем¹⁶

La violenza è considerata come manifestazione del predominio e dell'aggressività maschili (...). Patriarcali orientamenti di genere fanno nascere una percezione distorta della situazione di violenza e formano, in particolare, l'idea di vittimismo, della donna "che è colpevole" per quanto avvenuto.

A supporto di ciò, citiamo un passo di uno studio del 2000 di Aleksandr Orlov, studioso di psicologia comportamentale, infantile e dello sviluppo, nel quale studiando la difficile problematica della violenza psicologica, egli individua tre aspetti:

- а) активный аспект психологического насилия — психологические воздействия (угрозы, оскорбления, чрезмерные требования и критика, ложь, изоляция, негативное оценивание, фрустрация основных нужд и потребностей и т. п.);
- б) пассивный аспект психологического насилия — психологические эффекты (утрата доверия к себе и миру, диффузная самоидентичность, полезависимый когнитивный стиль, внешний локус контроля, беспокойство, тревожность, нарушения сна и аппетита, депрессия, агрессивность, уступчивость, угодливость, [...] низкая самооценка, склонность к уединению, суицидальные наклонности, [...], личностная психопатология различной этиологии — наркотические зависимости, булимия, анорексия нарциссические, мазохистские, множественные, пограничные и проч. личностные расстройства, амбулаторная шизофрения, соматические и психосоматические заболевания [...]);
- в) интерактивный аспект психологического насилия — психологические взаимодействия (доминантность, аффективность, непредсказуемость, неадекватность, бесчувственность, ригидность, безответственность, неуверенность, беспомощность [...]).¹⁷

- а) L'aspetto attivo è: pressione psicologia (minacce, insulti, eccessive pretese e critiche, menzogna, isolamento, giudizi negativi, frustrazione di bisogni e necessità basilari, ecc...).

¹⁶ P. Rumjanceva, in *Social'nomy rabotniku o probleme domašnego nasilija*, pod red. A. Sinel'nikova, Moskva, 2001, p.185

¹⁷ A. Orlov, *Psichologiceskoe nasilie v sem'e. Opredelenie, aspekty, osnovnye napravlenija okazaniya psichologiceskoj pomošči* // "Psicholog v detskom sadu", 2000, n°2-3, p.185

- b) L'aspetto passivo è: gli effetti sulla psicologia (perdita di fiducia in sé e verso il mondo, diffusa autoidentificazione, stile cognitivo di tipo campo-dipendente, locus of control esterno, ansia, disturbi del sonno e dell'appetito, depressione, aggressività, cedevolezza, servilismo, [...]) basso livello di autostima, tendenza all'isolamento e al suicidio, (...) psicopatologie personali di differenze eziologia, quali tossicodipendenza, bulimia, anoressia, disturbi narcisistici, masochisti, personalità multiple o *border-line*, schizofrenia, vari disturbi somatici e psicosomatici [...]).
- c) L'aspetto interattivo è: interazioni psicologiche (dominanza, affettività, imprevedibilità, anormalità, insensibilità, rigidità, irresponsabilità, insicurezza, impotenza).

Anche molti degli esempi di Orlov si possono rilevare in svariate vicende umane descritte nelle prose scelte, tutti tendenti al mantenimento costante del tema della solitudine e del tema della violenza all'interno dell'impianto narrativo; quanto appena citato denota uno scarto non indifferente tra la realtà sociale maschile e quella femminile, con ripercussioni non solo psicologiche e sociali, ma anche di carattere economico; inoltre, solitudine e violenza sembrano essere accomunate sia nell'ambito più ampio ed eterogeneo della società, sia in quello più ristretto e privato della famiglia. A conclusione di quest'appendice riportiamo dei passi di alcune recenti relazioni sulla violenza perpetrata contro le donne nella Federazione Russa per conto di istituzioni quali Amnesty International e l'ONU:

An estimated 14,000 Russian women are killed every year, on average, by partners or other family members, according to a Russian Government report to the Committee on the Elimination of all Forms of Discrimination Against Women. That's nearly one per hour. Many are victims of systematic abuse. To put these numbers into perspective, 14,453 Russian soldiers were killed during the 10 year Afghan war. Since few government statistics are available on violence against women in the family, independent observers consider these numbers to be a gross under-estimation.¹⁸ Domestic violence in Russia is widespread. Violence against women occurs in all 89 regions of the country and in families of different socio-economic and ethnic backgrounds. It is not confined to poverty stricken rural areas, or to ethnic minorities. The root causes are embedded in the unequal relations between men and women—and are not simply a result of drug abuse, alcoholism, poverty and poor living conditions.¹⁹

¹⁹ Amnesty International, "Russian Federation: Nowhere to turn to – Violence against Women in the Family," Amnesty International, London, 2005, p.7; la fonte online è: www.amnesty.org/library/print/ENGEUR460562005.i

Tutto ciò in uno stato sovrano in cui comunque, a livello legislativo, sono stati fatti numerosi passi avanti:

Women's equality is guaranteed in Russian national legislation. Specifically, Article 19 of the Constitution guarantees equal rights and equal opportunities to women and men. [...] Additionally, there are several national institutions specifically concerned with women's rights, such as the Committee on the Affairs of Women, Family and Youth within the State Duma, the Committee on the Issues of Social Policy, which addresses women's equality under the Council of the Russian Federation, and the Commission on the Problems of Women's Status, which has been established at the federal level in the executive branch.²⁰

Tuttavia, se poi se si osserva più attentamente la realtà domestica o, per dirla alla russa, del *byt* quotidiano, si scopre un sottobosco diverso e non propriamente positivo:

Significantly, in 1996, the Internal Affairs Ministry revealed that 80% of all murders were committed within families. It is also reported that 36,000 women are beaten on a daily basis by their husband or partner and that three quarters of all Russian women suffer from some type of domestic violence. Another research study revealed that an average of 79% of married women participants were victims of psychological violence, 50% of married women participants were subjected to physical violence, and 23% of married women participants were victims of sexual violence (...) Marital rape is not specifically criminalized in Russia nor is it specifically legal—it is considered under general rape provisions. Social attitudes towards rape within marriage though seem to indicate that many people do not think such a crime exists. In an opinion poll, 70% of respondents indicated that they did not believe a woman's consent was necessary for sexual intercourse in marriage. (United Nations report 2003: 307-309)

Pur essendo queste citazioni degli estratti di bollettini di analisi e passi di ricerche di carattere sociologico, psicologico e filosofico, le abbiamo ritenute utili e degne di menzione per dimostrare un triste parallelo di una situazione umana descritta (ed analizzata) sia da studi di tipo extra-letterario, sia proposta in modo artistico all'interno di opere in prosa e poesia delle nostre due scrittrici, qui analizzate per l'individuazione di due temi letterari persistenti. Crediamo che Ljudmila Petruševskaja e Svetlana Vasilenko, pur partendo da posizioni non identiche (la Vasilenko è ideologicamente più vicina alle istanze e al

²⁰ United Nations Committee on Economic, Social and Cultural Rights, *Violence against Women in Russia*, A report to the Committee on Economic, Social and Cultural Rights, UN, New York, 2003, p.304

movimento femminista), e pur restando sempre nell'ambito della letteratura artistica e non d'inchiesta o di indagine socio-psicologica, siano però riuscite a dipingere un quadro molto reale, vivido e forte dei problemi della società e delle donne russe; rispetto alla comunque necessaria asetticità dei dati numerici, delle percentuali o delle teorie scientifiche, la loro risulta un'appassionata la descrizione del femminile russo nel *byt*, composta con il cuore traboccante di sincerità, anche nei suoi vertici più oscuri e cupi; vertici, lo sottolineiamo, in cui gli *invariantnye temy* di Žolkovskij e Ščeglov esistono e resistono. Ed è per questo che entrambe le autrici, al tempo stesso, sconcertano e commuovono ogni lettore.

Appendice 3. Apertura ad un possibile lavoro di letteratura comparata: Solitudine e violenza in Toni Morrison e Alice Walker.

Vogliamo partire da una definizione di comparatistica proposta da uno degli studiosi del cosiddetto movimento contemporaneo di ricerca sulla letteratura comparata, Steven Tötösy de Zepetnek; nella sua importante monografia intitolata *Comparative Literature. Theory, Method, Application*, pubblicata nel 1998 egli afferma che:

In principle, the discipline of Comparative Literature is in toto a method in the study of literature in at least two ways. First, Comparative Literature means the knowledge of more than one national language and literature, and/or it means the knowledge and application of other disciplines in and for the study of literature and second, Comparative Literature has an ideology of inclusion of the Other, be that a marginal literature in its several meanings of marginality, a genre, various text types, etc. Historically, it is true that Comparative Literature demonstrated a focus on European literatures and later on European and American literature, and thus the current criticism of the discipline's Eurocentrism makes sense to a point (see Bernheimer). At the same time, however, the discipline paid more attention to "Other" literatures than any of the national literatures. Comparative Literature has intrinsically a content and form which facilitate the cross-cultural and interdisciplinary study of literature and it has a history that substantiated this content and form.¹ [...]

Da questa interessante annotazione possiamo desumere che dunque la letteratura comparata o comparatistica, è un tipo di disciplina che studia i rapporti tra le letterature in lingue differenti, e si caratterizza come una forma di interrogazione dei testi nell'ambito del quale l'incontro con l'Altro, attraverso molteplici strategie rappresentative, si costituisce come principale motivo di interesse.

Le prime avvisaglie circa la possibilità di studiare le letterature in modo comparativo si trovano nella visione goethiana di *Weltliteratur* ma anche nel pensiero formalista russo che, in una certa misura derivò alcune idee dal pensiero di Aleksandr Nikolaevič Veselovskij (1838-1906), eminente filologo e critico, autore di fondamentali opere sul rinascimento italiano, sui testi bizantini e sulle letterature popolari, nonché studioso di folklore. Veselovskij dal 1870 fu professore presso l'Università di San Pietroburgo, dove tenne un

¹ S. Tötösy de Zepetnek, *Comparative Literature. Theory, Method, Application*, Amsterdam-Atlanta, GA, 1998, p.13

corso universitario dal titolo "Letteratura universale" e il suo metodo di ricerca viene riconosciuto come "comparato"; parlerà di "flusso/movimento incrociato" con riferimento al prestito culturale, come base del futuro metodo comparativo: l'incontro delle diverse culture ha origine dall'incontro degli intrecci (*poetika sjuzetov*).² Nel XX secolo, prima degli anni sessanta l'ambito della letteratura comparata negli Stati Uniti era tipicamente circoscritto alle letterature dell'Europa occidentale e del Nord America, per lo più limitatamente alle letterature in inglese, francese e tedesco, e la cosiddetta "American School", composta da vari studiosi negli anni successivi al secondo conflitto mondiale, ha cercato di riportare l'attenzione su questioni più direttamente connesse con il criticismo letterario, de-enfatizzando il lavoro investigativo e di accurata ricerca storica della cosiddetta "scuola francese" (dove si studiava la storia delle influenze reciproche tra due o più letterature nazionali tramite l'individuazione oggettiva delle influenze, delle fonti di un autore o di un'opera); la scuola americana era più vicina alla posizione goethiana della *weltliteratur* (lo scrittore tedesco fu il primo a ragionare sul fatto che le varie letterature nazionali nascessero da comuni qualità umane e, nonostante le loro differenze, avessero delle linee comuni che si legassero inseparabilmente l'una all'altra), e ricercava esempi di verità umane universali basate su archetipi apparsi nelle letterature in varie epoche e luoghi.³

Attualmente c'è un movimento tra i comparativisti americani per riorientare la disciplina lontano dall'approccio interamente basato sulla nazione che non presta attenzioni ai confini; gli studi di de Zepetnek sono tra i più recenti in questo ambito. Si sta ampliando inoltre la gamma di ricercatori attivi negli studi transnazionali; questi ultimi riflettono l'importanza della letteratura post-coloniale. Oggigiorno il campo disciplinare, e non solo negli Stati Uniti, in contrasto col precedente modello, si è dunque estremamente diversificato: per esempio, i comparatisti studiano regolarmente la letteratura cinese,

² Si veda l'articolo del 2008 di I. Shajtanov, *Istoričeskaja poetika A. N. Veselovskogo*, Znanie, ponimanie, umenie, n.1, 2008, consultabile online:

[http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/1\(2\)/Shaitanov/](http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/1(2)/Shaitanov/)

³ S. Shamsuddin e M. Zaki b. Abd Rahman, *A Note on French and American Theories in Comparative Literature*, in "International Science and Investigation Journal", 2012, consultabile online: <http://repository.um.edu.my/26477/1/Comparative%20Literature.pdf>

quella araba, e le letterature della maggior parte delle altre lingue del pianeta, così come le letterature inglesi e le altre del continente europeo. Fanno parte della letteratura comparata gli studi sulla traduzione, la tematologia, lo studio dei generi letterari, l'imagologia, i *gender studies*, i rapporti tra letteratura e altre arti, le storie letterarie comparate.

Attraverso l'analisi di opere letterarie e tenendo conto delle indagini sulla presenza del tema della solitudine e della violenza espresse precedentemente, si vuole aprire alla medesima possibilità di individuazione dei suddetti temi nelle prose di due scrittrici statunitensi che ci sembrano abbastanza interessanti da studiare in coppia con un approccio di tipo tematico e in relazione a Ljudmila Petruševskaja e Svetlana Vasilenko: nello specifico parliamo di Toni Morrison (1931), premio Nobel nel 1993 ed Alice Walker (1944), due tra le voci più importanti della letteratura afroamericana degli ultimi cinquant'anni nonché, nel caso della Walker, anche dei diritti delle donne e delle lesbiche, essendo un'autrice attivista di impronta femminista, interessante punto di contatto con Svetlana Vasilenko.

10.2. Solitudine e violenza in Toni Morrison ed Alice Walker. Critica e proposte per uno studio.

Entrambe le scrittrici in questione all'interno delle loro opere tratteggiano figure femminili in difficili o drammatiche situazioni, il tutto alimentato dal conflitto razziale. Il confronto tematico tra le prose petruševskiane e vasilenkiane con quelle di Morrison e Walker avrebbe dunque l'intento primario di evidenziare gli elementi comuni negli intrecci narrativi, tenendo conto che in ambito statunitense le due autrici ci rappresentano una persistenza di solitudine e violenza generate prepotentemente dal conflitto razziale, dalla perdita di identità dei neri e dalle loro lotte in una società razzista e sessista, mentre in ambito tardo sovietico e post-sovietico esso trova terreno nel latente disagio psicologico, generato dai continui e devastanti stravolgimenti sociali.

Toni Morrison e Alice Walker fanno tesoro delle difficili situazioni in cui sono nate (poverissime famiglie di colore appartenenti al sottoproletariato) e cercano, attraverso la letteratura, di riscattare non solo la società afroamericana (e le donne afroamericane) a loro coeva, ma anche il ricordo dell'increscioso periodo della schiavitù⁴, in cui i loro antenati prelevati dal continente africano furono inseriti a forza in un contesto di assoluta obbedienza e sottomissione rispetto ai latifondisti bianchi. Se dopo gli anni '70 del novecento l'African American Literature divenne una parte importante dell'American Literature; entrambe le scrittrici hanno raccolto il peso dell'eredità afroamericana e hanno iniziato a raccontare immagini di donne nere nella società statunitense, con tutti i problemi connessi, sono nate opere di grande valore quali, ad esempio, *The Color Purple* (1982) e *Meridian* (1976) per la Walker, o *The Bluest Eye* (1970) e *Beloved* (1987) per la Morrison.

Violenza e razzismo sono trends narrativi dominanti in queste prose: troviamo scene di percosse, di violenza sessuale, di discriminazione. Per i quattro lavori sopracitati, cercheremo di trovare alcuni elementi topici che possano in uno studio chiaramente più approfondito, aiutare all'individuazione dei nostri due medesimi temi in questione.

Razzismo:

Uno dei temi principali della narrativa morrisoniana e walkeriana, in quanto esponenti dell'Afro American Literature, è quello del razzismo presente nella società statunitense durante la politica schiavista del XIX secolo e le lotte per i diritti del XX secolo; così in tutte e quattro le opere citate, il razzismo è un *fil rouge* all'interno delle vicende narrate. In *The Color Purple*, vediamo come il colore della pelle influisca negativamente anche all'interno della disgregata e brutalizzata società nera; l'amante del marito della protagonista infatti, viene descritta come:

⁴ A questo proposito si può consultare l'interessante articolo online ad opera di B. C. Tanritanir e Y. Aydemir, "THE SUFFERS OF BLACK WOMEN IN ALICE WALKER'S NOVELS THE COLOR PURPLE AND MERIDIAN AND TONI MORRISON'S NOVELS BELOVED AND THE BLUEST EYE", in Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi The Journal of International Social Research, vol n° 5, 2012, p.437.

She is the woman in control of her life [...] She is gorgeous and knows it, with only positive thoughts about her very black skin—since during this period the black and lighter-skinned black woman had about the same chance with black men⁵.

In *Meridian* il razzismo è la base della società in cui agiscono i protagonisti, e l'opera ha a che fare con il lavoro degli attivisti nel Sud durante il movimento per i diritti civili, prendendo spunto da alcune delle esperienze personali dell'autrice.

La protagonista mette in gioco tutte le sue (poche) certezze per quella che viene vista come una vera missione:

[...] she leaves her husband and gives up her child, distances herself from her devout Christian mother and devotes her life to activism.⁶

Leggendo l'opera si può dire che *Meridian* non solo combatte per i diritti delle donne nere, ma anche per tentare di abbattere l'oppressione razziale, e questa sorta di crociata pare ricordare uno dei canti neri di protesta più celebri e famosi, *We shall overcome*⁷.

Anche nella narrativa morrisoniana il problema razziale è assolutamente centrale e nelle due opere in questione, *The Bluest Eye* e *Beloved* è connesso al tema della violenza.

In *The Bluest Eye*, ambientato a Loraine, Ohio, cittadina natale della Morrison, la giovane Pecola Breedlove vuole dei grandi occhi azzurri, così da non essere più la bambina nera che porta la bruttezza familiare come un marchio indelebile⁸.

In *The Bluest Eye*, the superiority of white people is displayed by standards of beauty. Therefore, Pecola cannot live the happiness of being different and treated in a different way in white society. Not only Pecola, but also the members of her family accept the state of ugliness and this acceptance causes them to experience nearly all evil racial and interracial acts of people. (Tanritanir e Y. Aydemir 2012: 440)

Nel romanzo *Beloved*, ambientato nel XIX secolo, i neri sono presentati come schiavi, rispetto agli uomini bianchi che detengono il potere nonché i loro destini. Toni Morrison

⁵ A. Walker, *The Same River Twice*, New York: Scribner, 1996, p.52

⁶ M. Lauret, *Alice Walker*, New York: St. Martin's Press, 2000, p.60

⁷ A. Walker, *Meridian*, New York: Pocket Books, 1986, p.48

⁸ Si veda H. Bloom, *Toni Morrison*, 1990, New York: Chelsea House, 1990, p.13

narra la storia di Sethe, un ex schiava che uccide la sua figlia maggiore e il cui fantasma tormenta le esistenze dei protagonisti in vita; tutto ciò è anche una chiara e possente riflessione sulla perdita del senso materno e sulla disgregazione familiare all'interno della classe afroamericana schiavizzata, e come è stato indicato dalla critica:

Sethe was powerless to keep her children from enslavement except by killing them [...] Morrison [...] emphasizes both the enormity of slavery and the powerlessness of the black slave woman⁹

E il fatto che un volto di una donna di colore stampato su un quotidiano stupisca l'opinione pubblica bianca, è denotativo di una società permeata dal problema del razzismo in cui anche un atto delittuoso come quello di Sethe è relegato a semplice: "...private story"¹⁰

Stupro:

E' questo un tema ben presente, come abbiamo potuto valutare nei due capitoli precedenti, anche nelle narrative petruševskiane e vasilenkiane, e lo troviamo in tutte quattro le opere americane già citate; ad esempio in *The Color Purple* la scena iniziale è la seguente:

[...] Celie is 14 [...] stepfather, whom she believes (because nobody talks about the lynched) is her father, begins to rape her [...] ¹¹

Viene poi descritta in modo crudo e diretto dalla giovane Celine stessa; le parole sono della protagonista, certo, ma hanno carattere universale e, all'interno della società nera descritta dalla Walker potrebbero appartenere a qualsiasi altra donna afroamericana, sofferente di una violenza e di una solitudine conseguente, radicatissime:

He never had a kine word to say to me. Just say you gonna do what your mammy wouldn't. First he put his thing up against my heep and sort of wiggle it around and grab hold my tithe.

⁹ E. L. Birch, *Black American Women's Writing*, New York, Harvester Wheatsheaf, 1994, p.179

¹⁰ H. W. Rice, *Toni Morrison and The American Tradition*, New York, Peter Lang, 1996, p.110

¹¹ A. Walker, *The Color Purple*, New York: Pocket Books, 1985, p.50

Then he pushes his thing around my pussy. When that hurt I cry. He starts to choke me saying you better shut up and get used to it. (Walker 1985: 19)

Decisamente una drammatica testimonianza di un oscuro passato familiare, come ha notato la critica:

[...] is based on Walker's great-great-grandmother, who was raped and impregnated at age 11 by her master Walker's great-great-grandfather¹²

Ciò che colpisce e che rende la narrativa piuttosto militante già in questa scena è legato al colore della pelle:

The reason of significance of the Celie's rape scene is that there is not a race issue. Celie is black and her stepfather is black, as well. This incident displays that being a member of a black family is dangerous for a female. These facts are the representatives of a black female's life. Celie is demonstrated [...] the black woman as oppressed [...]¹³

Nel romanzo *Meridian* invece troviamo la scena di uno stupro colta da un punto di vista differente: una madre bianca e una figlia nera:

[...] Our daughter has been hurt [...] There's been...an accident. Our child. Attacked[...] six-year old daughter[...] had been attacked by a grown man and was now lying nearly dead in the hospital [...](Walker 1986:168)

La natura drammatica dell'evento è accentuata dal fatto che la madre, Lynne, fa difficoltà a parlare di quanto avvenuto alla piccola; inoltre lei stessa, appartenente alla comunità bianca, era stata in precedenza violentata, così il racconto si ammantava di una sorta di sconcertante linea di trasmissione di violenza.

Anche nelle due opere di Toni Morrison, il tema della violenza sessuale è presente ed opprime la lettura, creando dubbi e riflessioni amare sulla situazione femminile nel contesto afroamericano; in *The Bluest Eye*, Cholly, il padre di Pecola, non solo la picchia ma

¹² D.H. Winchell, *Alice Walker*, New York: Twayne, 1992, p.85

¹³ M. Evans, *Black Women Writers (1950-1980)*, New York, Doubleday, 1984, p.163

la abusa ripetutamente; Toni Morrison pone l'attenzione su delicato problema dell'incesto familiare:

The Bluest Eye delineates how Pecola is repeatedly exposed to psychological violation, and how physical violation completes the psychological destruction¹⁴

Il titolo fa riferimento al fatto che la giovane protagonista, Pecola, vorrebbe a tutti i costi avere degli occhi blu per liberarsi definitivamente dei comportamenti razzisti dei bianchi; tale desiderio, ingenuo, commovente e drammatico al tempo stesso, rende l'opera un testo che, come è stato indicato:

[...] bears witness not only to the trauma of the incest and rape that Pecola experiences, but to the trauma of pervasive racism.¹⁵

In *Beloved*, storia incentrata sul concetto di *motherwood* in cui la protagonista, Sethe, è una schiava nera del XIX secolo che subisce la schiavitù, il razzismo, la violenza e lo stupro; nello specifico la donna subisce l'abuso e le frustate da dei nipoti bianchi di un insegnante, e in poche densissime parole riesce a raccontare la violenza e l'umiliazione subita, caratterizzate da un atteggiamento quasi animalesco e ferino da parte degli aggressori.: [...] and they took my milk."¹⁶

Violenza:

In *The Color Purple*, la protagonista subisce una serie di stupri e di maltrattamenti che la portano a sentire il proprio corpo come un oggetto frammentato e precario, e non unitario e sicuro; un corpo che esiste solamente come oggetto per i carnefici. Gabriele Griffin ha osservato la centralità dell'elemento corporale:

¹⁴ M. D. Kubitschek, *Toni Morrison*, London: Greenwood Press, 1998, p. 30

¹⁵ L. Matus, *Toni Morrison*, Manchester: Manchester University, 1998, p.47

¹⁶ T. Morrison, *Beloved*, New York: Vintage, 2004, p.20

[...] the body constitutes the site of oppression and become the source of permanent anxiety. The body dominates the novel [...] The central character has no control over her body and her physical environment. Victimized from an early age she is the object of perpetual abuse¹⁷

La combinazione di oppressione psichica e assalti fisici perpetrati in modo continuo, portano Celine ad una graduale perdita di identità e di individualità, a favore di una società patriarcale che si sente in diritto di perpetrare l'abuso:

[...] gives the right to a husband that he can use his wife as he wants and he can abuse her in anyway he wishes.[...]¹⁸

The novel examines violence and its potential to act as a destabilizing agent of identity, subjectivity and selfhood and it also shows how the lines of demarcation between perpetrators, victims and observers are blurred in the face of violence. (Priya 2014: 54)

Nel romanzo *Meridian*, dove la protagonista è una lavoratrice di colore che lotta per i diritti civili, oltre alle scene di stupro connesse al problema della mescolanza razziale evidenziate poc'anzi, abbiamo anche il tema della violenza nella lotta, in una società dominata dal problema della paura dell'"altro" e del "diverso":

[...] the possibility of interracial love and communication, the vital and lethal strands in American and black experience, with violence and non-violence and self-hatred.¹⁹

[...] the most difficult paradox that Walker has examined to date is the relationship between violence and revolution [...]²⁰

[...] examines the hatred and violence which result from the fear of difference. (Birch 1994: 214)

In *The Bluest Eye* di Toni Morrison troviamo una protagonista, Pecola Breedlove, che già nel suo più intimo desiderio (avere gli occhi azzurri per essere più simile ai bianchi, e liberarsi da tutte le angherie subite) esprime un disagio derivato da oppressione, solitudine e violenza:

¹⁷ G. Griffin, *Writing the Body: Reading Joan Riley, Grace Nicholas, Ntozake Shanghe*, in *Black Women's Writing*, Hong Kong, Ed. Gina Wisher, Lumiere Press Ltd, 1993, p.21

¹⁸ Priya K, *Violence in Alice Walker's the Color Purple*, in "Journal Of Humanities And Social Science (IOSR-JHSS)" Volume 19, Issue 7, Ver. I, 2014, p.5

¹⁹ Jr. Gates e H. L. Appiah, *Alice Walker*, New York: Amistad, 1993, p.9

²⁰ M, Evans, *Black Women Writers (1950-1980)*, New York : Doubleday, 1984, p.466

[...] it captures the spirit of the 1940's, when Morrison was a child and when to be a black was deemed as ugly and inferior. Through the character of Pecola, Morrison has highlighted the plight of a black girl in the society dominated by the white.²¹

Una delle amiche di Pecola, Claudia MacTeer, non accetta le discriminazioni e desidera scoprire il segreto della bellezza della gente bianca e, per ottenere ciò, non esita a comportarsi in modo violento e sconcertante, facendo a pezzi con le proprie mani delle bamboline giocattolo (simbolicamente bianche); ciò che rende palese un sentimento di violenza latente è il fatto che:

[...] dismembering of dolls was not the true horror. The truly horrifying thing was the transference of the same impulse to little white girls.²²

La vicenda termina drammaticamente, con Pecola che, messa incinta dal padre, perderà la ragione dopo aver perso il bambino: solitudine e violenza si dipanano in una vicenda che porta a galla la condizione femminile nella comunità afroamericana e s'intreccia con una quotidianità fatta di difficili convivenze coniugali e tensioni razziali.

Se il focus narrativo di *The Bluest Eye* è sulla disgregazione individuale, nell'altra opera citata di Toni Morrison, *Beloved*, l'attenzione è sul disfacimento collettivo, caratterizzato dalla comunità di schiavi neri. Premiato con il Pulitzer nel 1988, è un romanzo che la critica Franca Cavagnoli sostiene contenga una dedica particolare:

[...] agli oltre sessanta milioni di schiavi morti durante il Middle Passage, la traversata dell'Atlantico compiuta dalle navi negriere²³.

E' una storia di dolore, sofferenza e atrocità, dei rapporti lacerati all'interno della società di colore, causati dalla violenza provocata dall'uomo bianco:

²¹ S. Kochar, *Treatment of Violence: A Study of Morrison's The Bluest Eye and Beloved*, in "Language in India, Strength for Today and Bright Hope for Tomorrow", New Delhi, vol. 13, 2013, p.606

²² T. Morrison, *The Bluest Eye*, USA: Plume, 1970, p.22

²³ Franca Cavagnoli in Postfazione, Toni Morrison, *Amatissima*, Frassinelli, 1996, pag.387

In the novel, *Beloved*, Morrison depicts the violence inflicted on the black by the white. But, there are also instances where torture and suffering are perpetrated on the white by the members of their own race. Then, there are scenes where the Negroes not only resist but retaliate in violent ways. Quite like the white, the black also do not spare their own black counterparts. They inflict atrocities on the members of their own community. But, the white behaving with violent disposition toward s the black is preponderant in the entire novel. (Kochar 2013: 586)

Oltre alla violenza fisica (percosse e fustigazioni) e sessuale (stupri), nel romanzo compare anche la violenza psicologica, connessa con una realtà sociale disgregata:

The slaves are motherless, fatherless, deprived of their mates, their children, their kin. It is a world in which people suddenly vanish and are never seen again, not through accident or covert operation or terrorism, but as a matter of everyday legal policy²⁴.

E la critica sociale morrisoniana connessa al tema della violenza connessa all' economia schiavista e alla future nascita del Capitalismo è pure presente in questa notevole opera; infatti:

[...] in *Beloved*, one comes across not one but many families that get disintegrated because of the cruel treatment of the white. The members of black families were auctioned away from each other for lucrative gains. [...] Morrison deals with slavery as an institution which was the offshoot of capitalism. Almost the entire society of the black in America was affected by this institution. (Kochar 2013: 609)

Ci sembra interessante concludere quest'appendice con una citazione critica nella quale è possibile trovare un riferimento sia alla solitudine che alla violenza presenti nella narrative morrisoniana; tali elementi, presenti nelle prose petruševskiane e vasilenkiane, sono comunque riscontrabili ed analizzabili anche nelle opere walkeriane, tenendo conto dell'approccio femminista dell'autrice e con uno studio approfondito sui testi; la citazione fornisce inoltre uno strumento per comprendere l'agire molto spesso sconcertante o terribile di molte black women o, nel caso della nostra tesi, donne russe:

²⁴ M. Atwood, *Haunted by Their Nightmares. Viva Modern Critical Interpretations: Toni Morrison's Beloved*. Ed. Harold Bloom. New Delhi: Viva Books Private Limited, 2007, p.7

Violence results in disintegration which further leads to loneliness. The characters perpetrate violence on each other in such a way that as a result, the recipients are left isolated. Loneliness, which is the result of violence directed on the characters, is also presented as forced or self-imposed. [...] Morrison, by dealing with the theme of violence, has unfolded her outlook on the world around her. She seems to be suggesting that violence is a perennial phenomenon active in one form or the other. Violence can be perceived as larger metaphor for the obstacles and hardships that one has to face in one's life. Now, different persons respond to difficulties in different ways. Morrison presents a wide range of characters who try to cope with the oppressive forces in their own way. (Kochar 2013: 609-610)

Quest'appendice nella letteratura d'oltreoceano statunitense vuole essere una porta aperta a nuove possibilità di indagine, utilizzando gli strumenti critici più consoni della letteratura comparata, dei *gender studies* o dei *post-colonial studies*, per tentare di individuare i due temi sopraccitati in prose scelte di Toni Morrison ed Alice Walker. Un confronto tra la solitudine e la violenza nelle prose di autrici di lingua russa e di lingua anglo-americana, che potrebbe dunque diventare un confronto, analizzando i testi e aiutandosi con la critica, tra due grandi culture dell'epoca moderna e contemporanea, viste dalla prospettiva, per citare Svetlana Vasilenko "fissa, inaspettata e paradossale" dell'universo femminile. Da parte nostra, l'analisi in ambito slavistico riteniamo di averla effettuata dignitosamente e con dignità e fierezza l'abbiamo proposta; ora il testimone passa agli americanisti, con l'augurio che il nostro studio sia d'aiuto non solo per la comprensione del parallelo tra le due scrittrici, ma anche uno strumento di avvicinamento culturale e di rispetto e consonanza reciproche.

Bibliografia e sitografia

Primaria

Testi analizzati

Opere di Ljudmila Petruševskaja:

Petruševskaja, L., *Amore immortale*, Milano, Mondadori, 1990.

--- *Il mio tempo è la notte. Appunti in margine del tavolo*, Milano, Mondadori, 1993.

--- *Il mistero della casa*, Roma, Armando Editore, 1998.

--- *Sobranie sočinenij v piati tomach*, tom 1, Moskva, AST, 1996.

--- *Sobranie sočinenij v piati tomach*, tom 2, Moskva, AST, 1996.

--- *Bal poslednego čeloveka*, Moskva, Lokid, 1996.

--- *Devjatyj tom*, Mosca, Ėksmo, 2003.

Opere di Svetlana Vasilenko:

Vasilenko, S., *Zvonkoe imja*, Moskva, Molodaja Gvardija, 1991.

--- *Duročka: Roman, Povest', Rasskazy*, Moskva, Vagrius, 2000.

--- *Novye Amazonki izjaščoj slovesnosti*, introd. a Bryzgi šampanskogo, Moskva, AST, 2002.

--- *Dnevnye i utrennie razmyšlenija o ljubvi*, Moskva, Sojuz Rossijskich pisatelej, 2016.

Testi di letteratura russa:

Annenskij, I., *Stichotvorenija i tragedii*, Leningrad, Sovetskij pisatel', 1959.

Asta'ev, V., P., *Pečal'nyj detektiv*, Moskva, Veče, 2015.

Baranskaja, N., *Nedelja kak nedelja*, Moskva, "Novyj mir", 1969.

--- *Den' pominovenija*, Moskva, "Novyj mir", 1969.

Černyševskij, N., *Che fare?*, Pordenone, Studio Tesi, 1990 (a cura di Ignazio Ambrogio).

Dostoevskij, F. *Memorie dal sottosuolo*, Milano, Biblioteca Rizzoli, 2010.

--- *Delitto e castigo*, Roma, Newton Compton, IV ed, 2002.

--- *Crime and Punishment*, New York – Philadelphia, Chelsea House Publishers, 1988.

Ginzburg, E., *Viaggio nella vertigine*, Milano, Baldini & Castoldi, 2011.

- *Krutoj maršrut*, 1996 (formato digitale).
- Gladkov, F., V., *Cement*, Moskva, Prosvjaščenie, 1986.
- Grekova, L., *Damskij master*, Moskva, "Novyj mir", 1963.
- *Kafedra*, Moskva, "Novyj mir", 1978.
- *Vdovij porochod*, Moskva, "Novyj mir", 1981.
- Gurevič, L., *Istorija*, Sankt-Peterburg, "Severnyj vestnik", 1914.
- Lochvickaja, M., *Psevdonim*, Parigi, "Vozroždenie", 1931.
- Majakovskij, V., *Sočinenija v dvuch tomach*, tom 1, Moskva, Pravda, 1987.
- *Poesie d'amore e di rivoluzione*, Roma, Red Star Press, 2012.
- Ostrovskij, N., A., *Kak zakaljalas' stal'*, Moskva, Detskaja literatura, 2005.
- Puškin, A., *Poesie*, a cura di Eridano Bazzarelli, Milano, BUR, 2010.
- *Evgenij Onegin*, Milano, Mondadori, 1976 .
- Rose di Russia. Racconti di scrittrici russe*, Roma, E/O, 1999.
- Tolstaya, T., *The Great Terror and the Little Terror*, all'interno di *Pushkin's Children: Writings on Russia and Russians*, Boston, Houghton and Mifflin, 2003.

Opere di altre letterature:

- de Beauvoir, S., *Una donna spezzata*, Torino, Einaudi, 1969.
- Edgeworth, M., *Letters to Literary Ladies (Se nasce femmina)*, Milano, Tranchida, 1996.
- Euripide, *Medea*, Venezia, Marsilio, 1997.
- Lewald, F., *Klementine*, Berlin, Zenodot Verlagsgesellschaft, 2015.
- *Jenny*, Berlin, Zenodot Verlagsgesellschaft, 2015.
- Platone, *La Repubblica*, Roma-Bari, Laterza, 2006.
- *Simposio*, Milano, RCS, 2001.
- Plauto, *Asinaria*, Urbino, QuattroVenti srl, 2004.
- Rousseau, J., J., *Origini della disuguaglianza*, Milano, Feltrinelli, 2013.
- *Emilio*, Roma-Bari, Laterza, 2003.
- Sand, G., *Lélia*, Paris, Gallimard, 2003.

- *Jacques*, Independently pub., 2017.
- *Consuelo*, Scotts Valley, Createspace Independent pub., 2015.
- *La petite Fadette*, Paris, Sodis, 2013.

Saffo, *Poesie*, Roma, Newton Compton, 1982.

Trollope, F., *Widow Barnaby trilogy*, Scotts Valley, Createspace independent pub., 2017.

Von Hahn-Hahn, I., *Gräfin Faustine*, e-artnow, 2015.

Testi di Toni Morrison:

Morrison, T., *The Bluest Eye*, New York, Plume Penguin Books, 1970.

- *Amatissima*, Segrate, Frassinelli, 1996.

- *Beloved*, New York, Vintage, 2004.

Opere di Alice Walker:

Walker, A., *The Color Purple*, New York, Pocket Books, 1985.

- *Meridian*, New York: Pocket Books, 1986.

- *The Same River Twice*, New York, Scribner, 1996.

Letteratura secondaria

Testi per la metodologia d'indagine (critica tematica, strutturalista, post-strutturalista, formalista, marxista)

Augé, M., *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Milano, Eléuthera, 1993.

Benelli, G., *La nouvelle critique. Il dibattito critico in Francia dal 1960 ad oggi*, Bologna, Zanichelli, 1981.

Bonzon, A., *La nouvelle critique et Racine*, A.G. Nizet, Evanston, Northwestern University, 1970.

Ceserani, R., *Il punto sulla critica tematica*, luglio/dicembre 2008 su "Allegoria" n° 58, Palermo, Palumbo, 2008.

Corner, J., *Postscript: Studying Culture—Reflections and Assessment: An Interview with Richard Hoggart*. "Media, Culture and Society", vol. 13, n° 2, aprile, 1991.

Eagleton, T., *Literary Theory: An Introduction*. Minnesota, University of Minnesota, 1983.

Frye, N., *Anatomy of Criticism*, New York, College Edition Antheneum, 1969.

- Hoggart, R., *The Use of Literacy*, New Brunswick, Transaction Publishers, 1998.
- Luperini, R., *Dalla critica tematica all'insegnamento tematico della letteratura. appunti per un bilancio*, maggio/agosto 2003 su "Allegoria" n° 44, Palermo, Palumbo, 2003.
- Manoliu, M., N., *Theme and Thematic Analysis*, in "Cultural and Linguistic Communication", Gennaio - Marzo 2015, International Journal of Communication Research, 2015.
- Segre, C., *Tema/motivo*, in *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985.
- Sollors, W., *The Return of Thematic Criticism*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1993.
- Viti, A., *Per una tematologia ermeneutica. Sul Dizionario dei temi letterari*, luglio-dicembre, su Allegoria n° 55, Palermo, Palumbo, 2008.
- Žolkovskij, A., K., e Ščeglov, Ju., K., *Raboty po poëtike vyrazitel'nosti. Invarianty-Tema-Priemy-Tekst. Sbornik statej*, Moskva, Progress, 1996.

Testi di critica letteraria russa

- Altshuller, M., *Predteči slavjanofilstva v russkoi literature*, Ann Arbor, Ardis, 1984.
- AA. VV. *Čego chočet ženščina?*, Moskva, Amrita, 1993.
- Bachtin, M., *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*, Moskva, Èksmo, 1990.
- Basinskij, P., *Pozabyvšie dobro? Zametki na poljach "novoj ženskoj prozy"*, Moskva, "Literaturnaja gazeta", n° 7, 1991.
- Belinskij, V., *Neskol'ko slov o poëme Gogolja: Pochoždenija Čičikova ili Mërtvye duši*, in *Polnoe sobranie sočinenij*, vol VI, Moskva, Izdatel'stvo Akademii Nauk CCCP, 1955.
- Bigo F., e Semikina Ju., *Odinočestvo i nekommunikabel'nost' v mikrorasskazach "Put' " i "Ljubov' " Svetlany Vasilenko*, Volgograd, "Sbornik statej" VGSPU, 2016.
- Bigo, F., e Semikina, Ju., *Motiv prestuplenija i nakazanija v rasskaze L. Petrushevskoj Mest'*, Volgograd, "Grani Poznaniya" VGSPU, n° 9, 2015.
- Bocjanovskij, V., *Žorž Sand v Rossii. Istoriko-literaturnaja spravka*, in "Novyj žurnal inostrannoju literatury" n° 4, Sankt-Peterburg, Vol'f, 1898.
- *Žorž Sand i ee vlijanie na russkuju literaturu*, in "Vestnik inostrannoju literatury" n° 6, Sankt-Peterburg, Vol'f, 1901.
- Brodskij, I., Emel'janov, B., Novikov, A., *Russkaja filosofija serebrjanogo veka: kurs lekcij*, Ekaterinburg, 2005.
- Bryzgi šampanskogo. *Novaja ženskaja proza*, Moskva, Olimp, 2002.
- Caramitti, M., *L'intimità del brivido, in C'era una volta una donna che cercò di uccidere la figlia della vicina*, Torino, Einaudi, 2016.

- Chances, E., *The Superfluous Man in Russian Literature*, in *The Routledge Companion to Russian Literature*, New York, Routledge, 2001.
- Chardžiev, N., Trenin, V., *Poetičeskaja kul'tura Majakovskogo*, Moskva, Iskusstvo, 1970.
- Dark, O., *Ženskie antinomii*, Moskva, "Družba narodov", 1991.
- Denissova, G., *Dal linguaggio delle donne alla scrittura femminile una pratica di diversità?*, in *LEI. Racconti russi al femminile*, Pisa, PLUS, 2008.
- Ėrenburg, I., *O rabote pisatelja*, Moskva, "Znamja" n° 10, 1953.
- Etkind, E., Nivat, G., Serman, I., *Storia della Letteratura Russa in 3 volumi*, Torino, Einaudi, 1990.
- Gavrilina, O., *Čuvstvo prirody v ženskoj proze XX veka*, autoreferat, Moskva, 2010.
- Giusti Fici, F., *La lingua dell'Arzamas*, Università di Salerno, "Europa Orientalis", 1990.
- Heller, M., *La letteratura del «disgelo»*, inserito in *Storia della letteratura russa vol. III Il Novecento. 3. Dal realismo socialista ai nostri giorni*, Torino, Einaudi, 1991.
- Imposti, G. E., *La "felicità familiare" nell'opera di Ljudmila Petruševskaja*, in *Letteratura russa contemporanea. Autori, opere, tendenze*, Bologna, CLUEB, 1998.
- *Ljudmila Petruševskaja: generi e sottogeneri del folclore (urbano)*, in *Ai confini dei generi. Casi di Ibridismo letterario*, Bari, B.A. Graphis, 1999.
- *La "soglia" nella narrativa di Ljudmila Petruševskaja*, in *Spazio e Tempo nella letteratura russa del novecento*, CLUEB, Bologna 2001.
- *Corpo, genere, soggettività nella narrativa di Ljudmila Petruševskaja*, in *Cinque letterature oggi*, Atti del Convegno Internazionale, Udine, Novembre-Dicembre 2001, Udine, Forum, 2002.
- *Lo sviluppo dei gendernye issledovanija in Russia nell'ultimo decennio*, "Studi Slavistici" I, Firenze University Press, 2004.
- Kobets, S., *FROM FOOL TO MOTHER TO SAVIOR: The Poetics of Russian Orthodox Christianity and Folklore in Svetlana Vasilenko's Novel-Vita Little Fool (Durochka)*, "The Slavic and East European Journal", vol. 51, n° 1, 2007.
- Kostjukov, L., *Isključitel'naja mera*, Moskva, "Literaturnaja gazeta" n° 11, 1990.
- Lejderman N., e Lipoveckij, M., *Sovremennaja Russkaja Literatura. Kniga 3. V konce veka (1986-1990 gody)*, Moskva, Editorial URSS, 2001.
- Litvin, A., *Dva sledstvennych dela Evgenii Ginzburg*, Kazan', Knižnyj Dom: Taves, 1994.
- Lo Gatto, E., *Storia della letteratura russa moderna*, Milano, Nuova Accademia Editrice, 1960.
- *La Letteratura Russa moderna*, Firenze, Sansoni, 1968.
- *La Letteratura Russo-Sovietica*, Firenze, Sansoni, 1968.
- Mal'cev, Ju., *L'altra letteratura (1957–1976): la letteratura del samizdat da Pasternak a Solženicyn*, Milano, La Casa di Matriona, 1976.

- Markova, E., *Nitki rvutsja – ja vižu, Russkaja duša: sbornik poëzii i prozy sovremennyh pisatel'nic ruskoj provincii*, Wilhemshorst. Verlag F. K. Gopfert, 1995.
- Markova, T., *Fiziologija i metafizika semejnoi žizni v rasskazach L. Petruševskoj*, in "Ural'skij Filologičeskij Vestnik Russkaja literature XX-XXI vekov. Napravlenija i tečenija" n°2, Cheljabinsk, 2013.
- Meleško, T., *Sovremennaja otečestvennaja ženskaja proza: problemy poëtiki v gendernom aspekte (Obrazy ženstvennosti v tvorčestve sovremennyh rossijskich pisatel'nic)*, Kemerovskij Gosudarstvennyj Universitet, 2001.
- Michalev, S., *Ljudskie poteri v Velikoj Otečestvennoj vojne 1941- 1945*, in *Statističeskoe issledovanie*, Krasnojarskij Gosudarstvennyj Pedagogičeskij Universitet, 2000.
- Milne, L., *Ghosts and Dolls: Popular Urban Culture and the Supernatural in Liudmila Petrushevskaja's Songs of the Eastern Slavs and The Little Sorceress*, Kansas, "The Russian Review", Volume 59, Issue 2, 2000.
- Mirski D., *A History of Russian Literature*, London, Routledge, 1949.
- Norton, I., *Truth through Fairy Tale: Despair and Hope in the Fiction of Ludmilla Petrushevskaya*, review of *There Once Lived a Woman Who Tried to Kill Her Neighbor's Baby by Ludmilla Petrushevskaya* (trans. Keith Gessen and Anna Summers), London, Penguin Books, 2009.
- Moser, C., *The Cambridge History of Russian Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- Nesterenko, M., *Vtorostepennyj avtor i pervaja russkaja poëtessa: k voprosu formirovanija literaturnoj reputacii A. P. Buninoj*, in "Russkaja Filologija. Sbornik naučnych rabot molodych filologov", n° 26, Tartu, Tartuskij Universitet, 2015.
- Nevzgljadova, E., *Sjužet dlja nebol'sogo rasskaza*, Moskva, "Novyj mir", n° 4, 1988.
- Novikov, T., "Requiems": Liudmila Petrushevskaja's World of Death, "Rocky Mountain Review of Language and Literature", vol. 58, n° 1, 2004.
- *Ludmila Petruševskaia. Kak cvetok na zare*, The Free Library 01 July 2003, 20 May 2016.
- Papernyj, V., "Kommunalka" in *Encyclopedia of Contemporary Russian Culture*, ed. T. Smorodinskaja, K. Evans-Romaine, H. Gosilo, New York, Routledge, 2007.
- Parts L., "Down the Intertextual Lane: Petrushevskaja, Chekhov, Tolstoy", "The Russian Review", vol. 64, n° 1, 2005.
- Pinskij, L., *Realizm épochy Vozroždenija*, Moskva, Izdatel'stvo chudožestvennoj literatury, 1961.
- Poeti russi oggi*, a cura di Annelisa Alleva, Milano, Scheiwiller, 2008.
- Preobraženie*, "Russkij feministiskij žurnal" n° 3, Moskva, 1995.
- Prochorova, T., *Mističeskaja real'nost' v prose L. Petruševskoj*, "Russkaja slovesnost' ", Kazan', 2007, n° 7.
- *Transformacija sentimetal'nogo diskursa v proizvedenii L. Petruševskoj "Karamzin. Derevenskij dnevnik"*, "Zapiski Kazanskogo Universiteta", n° 2, tom 149, Kazan', 2007.

- Rosslyn, W., e Nayman, A., *Remembering Anna Akhmatova*, Londra, Peter Halban Publishers, 1991.
- Rosslyn, W., *Anna Bunina (1774-1829) and the Origins of Women's Poetry in Russia*, New York, Edwin Mellen, 1997.
- Rytönen, M., *Memorable Fiction: Evoking Emotions and Family Bonds in Post-Soviet Russian Women's Writing*, Moskva, Argument, vol. 2, 2012.
- Savkina, I., *Govori, Marija! (zametki o sovremennoj russkoj ženskoj prozy)*, "Preobraženie", n° 1, 1993.
- *Marija Žukova: Épizody iz žizni ženščiny*, "Marija: Literaturnyj almanach", n° 2, Petrozavodsk, 1995.
- "Ženskaja proza – bez kavyček", Moskva, "Literaturnaja uceba" n° 3, 1997.
- *Provinciálki russkoj literatury (ženskaja proza 30–40-ch godov XIX veka*, Wilhelmshorst: Verlag F. K. Gopfert, 1998.
- Semikina, Ju., *Problema realizacii gendernych stereotipov v chudožestvennykh proizvedenijakh avtorov-ženščin konca XX načala XXI veka*, Volgograd, VGSPU, "Izvestija" n° 6, 2012.
- *Tema materinstva v ženskoj proze*, Volgograd, VGSPU, "Gumanitarnye Issledovaniya" n° 2, 2010.
- Šajtanov, I., *Istoričeskaja poëtika A. N. Veselovskogo*, Moskva, "Znanie, ponimanie, umenie", n° 1, 2008.
- Ševyřev, S., *Perečen' nabljudatelja*, Moskva, "Moskovskij nabljudatel'" n° 6, 1836.
- Slonim, M., *The Epic of Russian Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1964.
- Shneidman, N., *Soviet Literature in the 1980s. Decade of Transition*, Toronto, University of Toronto Press, 1989.
- Ščelgova, E., *Vo t'mu – ili v nikuda?*, Sankt-Peterburg, "Neva" n° 8, 1995.
- Skomp, E., *Violence, Madness, and the Female Grotesque in Nina Sadur's The South and Svetlana Vasilenko's Little Fool, Times of Trouble: Violence in Russian Literature and Culture*, 1st Edition, Madison, University of Wisconsin Press, 2007.
- Strada, V., *Simbolo e storia. Aspetti e problemi del Novecento russo*, Venezia, Marsilio, 1988.
- Susumu, N., *Другой город – другой мир: мотив "тайны" и хронотопы в рассказах Л. Петрушевской, Сapporo*, "Japanese Association of Russian Scholars" n° 31, 1999.
- Sutcliffe, B., *Kritika o sovremennoj ženskoj proze*, "Filologičeskie nauki", n° 3, 2000.
- *The Prose of Life. Russian Women Writers from Khrushchev to Putin*, Madison, University of Wisconsin Press, 2009.
- Tajganova, T., *Roman v rubiŝče*, in "Družba narodov" n.6, Moskva, 2000.
- Tamborrino, E., *I racconti degli anni Ottanta e Novanta di Viktoria Tokareva*, *La letteratura russa contemporanea. Autori, opere, tendenze*, Bologna, CLUEB, 1998.
- Tennant, J. *Writing in No Man's Land: Lidiia Zinov'eva-Annibal's Tragicheskii zverinets and Liudmila Petrushevskaja's Vremia noč'*, Newcastle, "E-pisteme" vol. 2, 2009.

- Tigountsova, I., *The Ugly in Russian Literature*, LAP Lambert Academic Publishing, 2010.
- Todorov, T., *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, a cura di Tzvetan Todorov, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2003.
- Tomaševskij, B., *Sjužetnoe postroenie*, in *Teorija Literaturny*, Moskva-Leningrad, "Poëtika", 1928.
- Vasil'eva, E., *Ljubov' ili seks? Otnoženija meždu polami v postsovetskoj proze i literaturnaja tradizija*, Moskva, "Slavic Almanac", vol. 15, n° 1, 2009.
- Vasilevskaja, O., *Pod zvon tjuremnykh ključej. Achmatovskij "Rekviem": iz istorii sozdanija i iizdanija*, Moskva, Naše nasledie, 2012.
- Viševskij, A., *Soviet Literary Culture in the 1970s: The Politics of Irony*, Gainesville, University Press of Florida, 1993.
- Vlahov S., S. Florin, "Neperevodimoe v perevode", Moskva, Vysšaja škola, 1986.
- Voices of Russian Literature: Interviews with Ten Contemporary Russian Writers*, Orford, Oxford University Press, 1999.
- Voroncova, L., *Mifologema "dom" v proze Petruševskoj*, Tambov, "Vestnik Tambovskogo Universiteta" n° 5, 2014.
- Vowles, J., *Through Women's Eyes: autobiographies from Tsarist Russia*, Yale, Yale University Press, 1996.
- Wigzell, F., *Russian Writers on Russian Writers*, Oxford, Berg, 1994.
- Woll, J., *The Minotaur in the Maze: Remarks on Lyudmila Petrushevskaya*, Norman, University of Oklahoma, "World Literature Today", vol. 67, n° 1, 1993.
- Zemskaja, *Gorodskaja ustnaja reč' i zadači ee izučenija*, in "Raznovidnosti gorodskoj ustnoj reči", Moskva, Nauka, 1988.

Testi di critica letteraria sulla letteratura femminile russa, vicini ai *gender studies* o alle istanze femministe

- Abaševa, M., *Čisten'kaja žizn' ne pomnjaščich zla*, Moskva, "Literaturnoe obozrenie" n° 5-6, 1992.
- Adlam, C., *Women in Russian Literature after Glasnost: Female Alternatives*, London, Agenda, 2005.
- Barker, A., M., e Gheith, J., *Perestroika and Post-Soviet prose: from dazzle to dispersal*, in *A History of Women Writing in Russia*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- Barker, A., M., Hardy Aiken, S., Koreneva, M., Stretsenko, E., *Dialogues/Dialogi: Literary and Cultural Exchanges between (ex-) Soviet and American Women*, Durham, Duke University Press, 1994.
- Borenstein, E., *Men Without Women: Masculinity and Revolution in Russian Fiction, 1917-1929*, Durham, Duke University Press, 2000.
- *Overkill: Sex and Violence in Contemporary Russian Popular Culture*, Itacha, Cornell University Press, 2008.
- *Dystopias and catastrophe tales after Chernobyl*, in *Russian Literature since 1991*, a cura di Mark Lipovetsky e Evgeny Dobrenko, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.

- Clyman, T., W., e Greene, D., *Women Writers in Russian Literature*, Westport, Greenwood Press, 1994.
- Dalton-Brown, S., *Voices from the Void. The Genres of Liudmila Petrushevskaia*. New York, Berghahn Books, 2000.
- Demidova, O., *Russian women writers of the nineteenth century*, in *Gender and Russian Literature. New Perspectives*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- Dunham, V., *The Changing Image of Women in Soviet Literature*, in *The Role and Status of Women in the Soviet Union*, ed. D.R. Brown, New York, Columbia University Press, 1968.
- Edmonson, L., *Feminism in Russia, 1900-1917*, Stanford, Stanford University Press, 1984.
- Gheith, J., e Norton, B., *An Improper Profession: Women, Gender and Journalism in Late Imperial Russia*, Durham, Duke University Press, 2001.
- Gilbert, S.,M., e Susan, G., *The Madwoman in the Attic: the Woman Writer and the Nineteenth-century Literary Imagination*, New Haven, Yale University Press, 1984.
- Goscilo, H. "Coming a Long Way, Baby", in "Prinijaty v Sojuz pisatelej", Moskva, "Literaturnaja Rossija, n° 12, 1977.
- *Balancing Acts*, Bloomington and Indianapolis Indiana University Press, 1989.
- *Dehexing sex*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1996.
- *Domostroika or Perestroika? The Construction of Womanhood in Soviet Culture under Glasnost, Late Soviet Culture from Perestroika to Novostroika*, ed. Thomas Lahusen, Gene Kuperman, Durham, Duke University Press, 1993.
- *Fruits of Her Plume: Essays on Contemporary Russian Woman's Culture*, Armonk, Sharpe, 1993.
- *Zone, Ozone, Blood and Ascending Hope*, in *Shamara and other stories*, Evanston, Northwestern University Press, 2000.
- Perestroika and Post-Soviet prose: from dazzle to dispersal, in *A History of Women Writing in Russia*, ed. by Adele Marie Barker e Jehanne Gheith, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- Grebowitz, M., *Gender After Lyotard*, New York: SUNY Press, 2007.
- Holmgren, B., *Women's Works in Stalin's Time: On Lidiia Chukovskaia and Nadezhda Mandelstam*, Bloomington, Indiana University Press, 1993.
- Holmgren, B., e Goscilo, H., *Russia. Women. Culture.*, Bloomington, Indiana University Press, 1996.
- Writing the Female Body Politic 1945-1985, in *A History of Women's Writing in Russia*, ed. Adele Barker and Jehanne Gheith, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- Humm., M., *Modernist Women and Visual Cultures*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2003.
- Kasatkina, T., *No stranno me: izmeniš oblik ty...*, Moskva, "Novyj mir", n° 4, 1996.
- Kelly, C., *History of Russian Women's Writing 1890-1992*, Oxford, Clarendon Press Publication, 1998.
- Kon, I., *The Sexual Revolution in Russia: From the Age of the Czar to Today*, New York, Free Press, 1995.
- Kozyrëva, A., *V zerkale Évy, "Preobraženie"*, n° 2, 1994.

- Marsh, R., *Gender and Russian Literature. New Perspective*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- *Women in Russia and Ukraine*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- Raunio, M., L., *Kak ja ne stala pisatel'nicej*, "Marija: Literaturnyj almanach" n° 1, Petrozavodsk, 1990.
- Rosenholm, A., *Gender Restructuring in Russian Studies*. Conference Papers – Helsinki, August 1992.
- Sandler, S., Costlow, T., J., Vowles, J., *Sexuality and the Body in Russian Culture*, Stanford, Stanford, Stanford University Press, 1993.
- Showalter, E., *Toward a Feminist Poetics, Women's Writing and Writing About Women*, London, Croom Helm, 1979.
- Sljusareva, I., *Opravdanie žitejskogo: Irina Sljusareva predstavljaet "novuju ženskiju prozu*, Moskva, "Znamja", 1961.
- Showalter, E., *Feminist Criticism in the Wilderness*, Chicago, University of Chicago, Critical Inquiry 8, 1981.
- Zajko, V., e Leonard, M., *Laughing with Medusa*, Oxford, Oxford University Press, 2006.

Testi di critica sulla cultura russa, sulla storia russa, sulla semiotica e sul grottesco

- Arbatova, M., *Ženskaja literatura kak fakt sostojatel'nosti otečestvennogo feminizma*, Moskva, "Preobraženie", 1995.
- Bachtin, M., *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1979.
- *Rabelais e Gogol'. Arte della parola e cultura comica popolare*, in *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979.
- Baltrušajtis, J., *Réveils et prodiges. Le gothique fantastique*, Parigi, Flammarion, 1992.
- Barker, A., M., *The Mother Syndrome in the Russian Folk Imagination*, Bloomington, Indiana University Press, "Slavica Publishers", 1986.
- Beltrame, F., *Teoria del grottesco*, Monfalcone, Edizioni della Laguna, 1996.
- Björling, F., *Modernity and Postmodernity as Relevant Concepts for Describing Russian Culture*, in *Modernizm i postmodernizm v russkoj literature i kul'ture*, a cura di P. Pesonen, J. Heinonen, G. Obatnin, Helsinki, Helsinki University Press, 1996.
- Boym, S., *Common Places. Mythologies on everyday life in Russia*, Harvard University Press, 1994.
- Burini S., e Niero A., *L'insieme artistico come spazio quotidiano (Chudožestvennyj ansambl' kak bytovoe prostranstvo*, Tartu, 1974, Torino, "Strumenti critici" X 2, 1995.
- *Il girotondo delle Muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, a cura di S. Burini e A. Niero, Bergamo, Moretti & Vitali, 1998.
- Denisov, V., *Filosofija nasilija*, Volgograd, "Filosofija i obščestvo", n° 1, 2008.

Fortunati, V., *Intertestualità e citazione fra Modernismo e Postmodernismo*, consultabile online in formato .pdf sul sito <http://www.ledonline.it/leitmotiv/>

Graham, S., *Chernukha and Russian Film*, Pittsburg, Pittsburgh University Press, "Studies in Slavic Culture", n° 1, 2000.

Greimas, A., *Miti e figure*, Bologna, Esculapio, 1995.

Groys, B., *The Total Art of Stalinism: Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship and Beyond*, Princeton, Princeton University Press, 1992.

Kayser, W., *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Oldenburg-Hamburg, Gerhardt Stalling Verlag, 1957.

--- *The Grotesque in Art and Literature*, Bloomington, Indiana University Press, 1963.

Lipovetsky, M., *Strategies of Wastefulness, or the Methamorphoses of Chernukha*, in "Russian Studies in Literature" n° 2, 2002.

Larchee, J. C., *Healing of mental illnesses: The experience of first centuries in the christian East*, Moscow. Publishing House of Sretensky Monastery, 2007.

Lotman, Ju., *Besedy o russoj kul'ture Byt i tradicii russkogo dvorjanstva (XVIII – načalo XIX veka)*, Sankt-Peterburg, SPB, 1994.

--- *La poetica del comportamento quotidiano nella cultura russa del XVII secolo (Poetika bytovogo povedenija v russo kul'ture XVIII veka, Tartu 1977)*, Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura, Roma-Bari, Laterza, 1980.

--- *Il decabrista nella vita. Il comportamento quotidiano come categoria storico-psicologica (Dekabrist v povsednevnoj žizni. Bytovoe povedenie kak istoriko-psichologičeskaja kategorija)*, Da Rosseau a Tolstoj. Saggi sulla cultura russa, Bologna, Il Mulino, 1984.

Madness and the Mad in Russian Culture, 2nd Revised edition Edition by Angela Brintlinger (Editor), Ilya Vinitsky (Editor), Toronto, University of Toronto Press, Scholarly Publishing Division; 2nd Revised edition edition, 2007.

Marples, D., R., *Heroes and Villains: Creating National History in Contemporary Ukraine*, Budapest, Central European University Press, 2007.

Mongili, A., *Stalin e l'impero sovietico*, Firenze, Giunti, 1995.

Piretto, G., P., *Il radioso avvenire, Mitologie culturali sovietiche*, Torino, Einaudi, 2001.

--- *I molteplici corpi del compagno Stalin*, in *Sul corpo. Culture, politiche, estetiche*, Milano, Cisalpino, 2007.

--- *Gli occhi di Stalin. La cultura visuale sovietica nell'era staliniana*, Milano, Cortina Raffaello, 2010.

Salvestroni, S., *La poetica del comportamento quotidiano nella cultura russa del XVIII secolo*, in *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*, Roma-Bari, Laterza, 2006.

Schneegans, H., *Geschichte der grotesken Satyre*, 1894, il testo è disponibile online: <https://archive.org/details/geschichtedergr01schngoog/page/n5>

Thompson, E. M., *Understanding Russia: The Holy Fool in Russian Culture*, Lanham, University Press of America, 1987.

Veselovskij, A. e altri, *La cultura nella tradizione russa del XIX e XX secolo*, a cura di D'A. S. Avalle, Torino, Einaudi, 1982.

Waters, E., *The Female Form in Soviet Political Iconography*, inserito in *Russia's Women: Accommodation, Resistance, Transformation*, curato da Barbara Evans Clements, Barbara Alpern Engel Christine D. Worobech, Berkeley, Berkeley University Press, 1991.

Testi critici psicologici e sociologici sulla solitudine e sulla violenza

Amnesty International, *Russian Federation: Nowhere to turn to – Violence against Women in the Family*, London, Amnesty International, 2005.

Benjamin, W., *Per la critica della violenza*, Roma, Edizioni Alegre, 2010.

Blanchot, M., *The Writing of the Disaster*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1995.

Breaking the cycle: public health perspectives on interpersonal violence in the Russian Federation, World Health Organization, Violence and Injury Prevention Programme, testo consultabile online: http://www.euro.who.int/__data/assets/pdf_file/0007/98791/E89855.pdf

Carpinelli, C., *Donne e povertà nella Russia di El'cin. L'era della transizione liberale*, Milano, FrancoAngeli, 2004.

Danilova, O., *Psikologija vosprijatija nasilija: kul'turnyj i gendernyj aspekty, Praktikum po gendernoj psihologii*, Sankt-Peterburg, 2003.

Darenskich, S., *Semejnoe nasilie v otnošenii ženščin*, Barnaul, "Izvestija Altajskogo Gosudarstvennogo Universiteta", n° 2, 2013.

Foucault, M., *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, New York, Vintage, 1979.

Kochar, S., *Treatment of Violence: A Study of Morrison's The Bluest Eye and Beloved*, "Language in India, Strength for Today and Bright Hope for Tomorrow", vol. 13, New Delhi, 2003.

Korinek, K., *Family Relations and the Experience of Loneliness among Older Adults in Eastern Europe*, 2009, Salt Lake city, University of Utah, 2009.

Kornietz, N., *Dangerous Women, Deadly Words*, Stanford, Stanford University Press, 1999.

Lipovetsky, M., Spieker, S., *The Imprints of Terror: the Rethoric of Violence and the Violence of Rhetoric in Modern Russian Culture*, "Wiener Slawistischer Almanach", Vienna, Sonderband 64, 2006.

Madison, B., *Social Service for Women: Problems and Priorities*, in *Women in Russia*, a cura di Dorothy Atkinson, Alexander Dallin e Gail Lapidus, Stanford, Stanford University Press, 1977.

Nureeva, R., *Odinočestvo i social'naja metafizika prestuplenija*, Ufa, Vestnik Baskirskogo Universiteta, n° 3, tom 13, 2008.

Orlov, A., *Psichologičeskoe nasilie v sem'e. Opredelenie, aspekty, osnovnye napravlenija okazanija psichologičeskoj pomošči*, "Psicholog v detskom sadu", n° 2-3, 2000.

Priya, K., *Violence in Alice Walker's the Color Purple*, "Journal Of Humanities And Social Science (IOSR-JHSS)", vol. 19, Issue 7, 2014.

Rumjanceva, P., in *Social'nomy rabotniku o probleme domašnego nasilija*, Moskva, 2001.

Segal, B., *The Drunken Society: Alcohol Abuse and Alcoholism in the Soviet Union: A Comparative Study*, New York, Hippocrene Books, 1990.

Šitova, N., *Model' zhenskogo odinocstva*, Kostroma, "Vestnik KGU Nekrasova", 2008.

--- *Social'no-psikologičeskie osobennosti odinokich ženščin*, Kostroma, "Vestnik KGU Nekrasova", 2009.

Šukšina, L., *Osnovnye vidy nasilija v sem'e nad ženščinami*, "Aktual'nye problemy gumanitarnych i estestvennych nauk", 2013.

Violence against Women in Russia, A report to the Committee on Economic, Social and Cultural Rights, UN, New York, 2003.

Dizionari e enciclopedie

Balina, M., e Lipovetsky, M., Russian Writers since 1980, *Dictionary of Literary Biography*, Farmington Hills, Gale, 2004.

Belova, O., Vinogradova, L., Toporkov, A., *Slavjanskije drevnosti: etnolingvističeskij slovar' v 5 tomach*, Institut slavjanovedenija RAN, Mezhdunarodnye otonošeniya, 1995-2012.

Ceserani, R., e Domenichelli, M., con Fasano, P., *Dizionario dei temi letterari, Volume III P-Z*, Torino, UTET, 2007.

Ėtimologičeskij slovar' russkogo jazyka M. Fasmera, Moskva, Terra, 2008.

Kassymova, D., Kundakbayeva, Z., Markus, U., *Historical Dictionary of Kazakhstan*, Plymouth, The Scarecrow Press, 2012.

Kazak, W., *Ėnciklopedičeskij slovar' russkoj literatury c 1917 goda*, London, Overseas Publications, 1988.

Ledlovsky, M., Rosenthal, C., Zirin, M., *Dictionary of Russian Women Writers*, Greenwood, First Edition, 1994.

Le Muse. *Enciclopedia di tutte le arti*, Novara, De Agostini, 1965.

Morel, C., *Dizionario dei simboli, dei miti e delle credenze*, Firenze, Giunti Editore, 2006.

Nikolaev, P., *Ljudmila Petruševskaja in Russkie pisateli 20 veka. Biografičeskij slovar'*. Moskva, Randevu-Am, 2000.

Peterson, N., *Irina Grekova (Elena Sergeevna Ventcel')*, in *Dictionary of Literary Biography, Russian Prose Writers after World War II*, Detroit, Thomson Gale, 2004.

Russkaja literatura XX veka. Prozaiki, poëti, dramaturgi. Biobibliografičeskij slovar' v 3 tomach. Tom 3, P-JA, Moskva, OLMA-PRESS Invest, 2005.

Tolkovyj slovar' russkogo jazyka V. Dal', Moskva, Ėksmo, 2009.

Tolkovyj slovar' russkogo jazyka D. Ušakova, Sankt-Peterburg, Al'ta Print, 2005.

Testi critici su Toni Morrison e Alice Walker

Atwood, M., *Haunted by Their Nightmares. Viva Modern Critical Interpretations: Toni Morrison's Beloved*. New Delhi, Ed. Harold Bloom, 2007.

Birch, E. L., *Black American Women's Writing*, New York, Harvester Wheatsheaf, 1994.

Bloom H., (a cura di), *Toni Morrison*, New York: Chelsea House, 1990.

Evans, M., *Black Women Writers (1950-1980)*, New York, Doubleday, 1984.

Gates Jr., e Appiah, H. L., *Alice Walker*, New York, Amistad, 1993.

Griffin, G., *Writing the Body: Reading Joan Riley, Grace Nicholas, Ntozake Shanghe*, in *Black Women's Writing*. Hong Kong, Ed. Gina Wisher, Lumiere Press Ltd, 1993.

Kubitschek, M. D., *Toni Morrison*, London: Greenwood Press, 1998.

Lauret, M., *Alice Walker*, New York: St. Martin's Press, 2000.

Matus, L., *Toni Morrison*, Manchester, Manchester University, 2000.

Rice, H. W., *Toni Morrison and The American Tradition*, New York, Peter Lang, 1996.

Tanritanir, B. C., e Aydemir, y., *THE SUFFERS OF BLACK WOMEN IN ALICE WALKER'S NOVELS THE COLOR PURPLE AND MERIDIAN AND TONI MORRISON'S NOVELS BELOVED AND THE BLUEST EYE*, in "Uluslararası Sosyal Aratırmalar Dergisi", "The Journal of International Social Research", n° 5, 2012.

Winchell, D. H., *Alice Walker*, New York: Twayne, 1992.

Altri testi

Bauman, S., *Life in Fragments: Essays in Postmodern Morality*, Cambridge, Blackwell, 1995.

Bibbia di Gerusalemme, 1996, Bologna, Edizioni Dehoniane, EDB.

Derrida, J., *Writing and Difference*, Chicago, University of Chicago Press, 1978.

Heybroek, H. M., *Resistant Elms for Europe, Research on Dutch Elm Disease in Europe*, London, HMSO, 1983.

Richard, J.,-P., *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1961.

Shamsuddin, S., e Zaki b. Abd Rahman, M., *A Note on French and American Theories in Comparative Literature*, in "International Science and Investigation Journal", 2012.

Tötösy de Zepetnek, S., *Comparative Literature. Theory, Method, Application*, Amsterdam-Atlanta, GA, 1998.

Vasoli, C., *Introduzione*, in A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, 2 voll., Roma-Bari, Laterza, 1991.

Williams, R., *Culture and Society*, 1958, testo consultabile online:
<https://archive.org/details/culturesociety17001850mbp/page/n3>

Žižek, S., *The Sublime Object of Ideology*, London, Verso, 1989.

Sitografia

http://www.allrussias.com/essays/2012/Ross_Campbell.pdf
(Tesi di Campbell, R., J., Why Did The Soviet Union Suffer From Stagnation?) ultimo accesso 25 giugno 2018.

<http://assembly.coe.int/nw/xml/XRef/Xref-XML2HTML-en.asp?fileid=17845&lang=en>
(sito dell'Assemblea Parlamentare Europea che commemora le vittime del *golodomor* IN Unione Sovietica) ultimo accesso 25 luglio 2017.

http://az.lib.ru/d/dostoevskij_f_m/text_0290.shtml
(biblioteca elettronica con la versione russa di *Memorie dal sottosuolo* di Dostoevskij) ultimo accesso 20 giugno 2018.

http://www.a-z.ru/women_cd1/html/br_gl_2.htm#note21
(articolo di Meleško) ultimo accesso 8 settembre 2018.

http://www.a-z.ru/women_cd1/html/vasilenko_a.htm
(pagina dedicata ad opere di Svetlana Vasilenko) ultimo accesso: 10 settembre 2018.

<http://baza.vgdru.com/1/22042/>
(database genealogico russo) ultimo accesso: 01 settembre 2017.

http://cripo.com.ua/print.php?sect_id=6&aid=80525
(sito ucraino in lingua russa su episodi di violenza nella società e vicende di assassini seriali) ultimo accesso 20 agosto 2017.

<http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc2p/376522>
(versione online del Dizionario etimologico Dal', voce *Šamara*) ultimo accesso 20 agosto 2017.

<http://dic.academic.ru/dic.nsf/ogegova/17582>
(versione online del Dizionario etimologico Dal', voce *Byt'*) ultimo accesso: 20 luglio 2017.

http://www.euro.who.int/_data/assets/pdf_file/0007/98791/E89855.pdf
(report della World Health Organization sulla violenza nella Federazione Russa) ultimo accesso: 15 settembre 2017.

<http://exzk.ru/zhenskie-zony-tyurmy-nashej-strany/>
(sito con articoli di attualità, da noi usato per la situazione carceraria femminile) ultimo accesso: 20 agosto 2017.

<http://feb-web.ru/feb/mas/mas-abc/default.asp>
(biblioteca elettronica di letteratura e folklore russo) ultimo accesso: 20 luglio 2017.

<http://gramota.ru/slovari/dic/?word=%D0%B1%D1%8B%D1%82&all=x>
(portale di informazione con versioni aggiornate di dizionari etimologici e monolingue del russo, voce *byt'*) ultimo accesso: 22 agosto 2018.

<http://gramota.ru/slovari/dic/?word=пошлый&all=x>
(portale di informazione con versioni aggiornate di dizionari etimologici e monolingue del russo, voce *pošlyj*) ultimo accesso: 22 agosto 2018.

<https://www.kirkusreviews.com/features/complete-interview-ludmilla-petrushevskaya/>
(sito di recensioni di opere letterarie) ultimo accesso 20 maggio 2018.

<http://magazines.russ.ru/authors/v/vasilenko>
(portale letterario russo con biografie e opere digitalizzate di moltissimi autori, tra cui Svetlana Vasilenko) ultimo accesso: 14 giugno 2018.

http://magazines.russ.ru/novyj_mi/1996/4/kasatkin.html
(articolo di critica letteraria di Tat'jana Kasatkina) ultimo accesso: 20 agosto 2017.

http://magazines.russ.ru/novyj_mi/2000/7/shvar-pr.html
(poesie di Elena Švarc) ultimo accesso: 5 ottobre 2017.

http://magazines.russ.ru/novyj_mi/redkol/vasilenko/bib.html

(Bibliografia di Svetlana Vasilenko) ultimo accesso: 18 luglio 2018.
<http://magazines.russ.ru/ra/2010/4/sh30.html>
 (articolo critico su *Proza v stolbik* della Vasilenko) ultimo accesso: 18 luglio 2018.
<http://magazines.russ.ru/zvezda/2001/7/ryzhij.html>
 (poesie digitalizzate di Boris Rižij) ultimo accesso: 20 maggio 2017.
<http://www.mecenat-and-world.ru/11-13/basinsk.htm>
 (sito di critica letteraria russa) ultimo accesso 20 agosto 2018.
<http://off-the-record.ru/lyudmila-petrushevskaya/>
 (OffTheRecord, pagina online, intervista a Ljudmila Petruševskaja) ultimo accesso: 6 ottobre 2018.
<http://petrushevskaya.ru/content/biografiya>
 (sito ufficiale della Petruševskaja, la biografia) ultimo accesso: 6 luglio 2018.
<http://psychologydictionary.org/loneliness/>
 (dizionario psicologico online, voce loneliness) ultimo accesso: 20 luglio 2017.
<http://psychologydictionary.org/violence/>
 (dizionario psicologico online, voce violence) ultimo accesso: 20 luglio 2017.
 veda <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2010/03/10/pornografia-alla-sovietica.html>
 (articolo di quotidiano) ultimo accesso 28 agosto 2017.
<http://rvb.ru/hlebnikov/tekst/001stihi/154.htm>
 (poesie di Velimir Chlebnikov) ultimo accesso: 10 ottobre 2017.
<http://scanpoetry.ru/poetry/2967>
 (poesie di Mirra Lochvickaja) ultimo accesso: 20 agosto 2017.
<http://slova.org.ru/lohvickaya/about/>
 (sito dedicato all' "età d'argento", biografia della Lochvickaja) ultimo accesso: 20 agosto 2017.
<http://slovariki.org/psihologiceskaa-enciklopedia/14966>
 (enciclopedia psicologica russa online, voce nasilie) ultimo accesso: 20 luglio 2017.
<http://slovariki.org/psihologiceskaa-enciklopedia/16407>
 (enciclopedia psicologica russa online, voce odinočestvo) ultimo accesso: 20 luglio 2017.
<http://slovariki.org/tolkovyj-clovar-ozegova/17031>
 (dizionario online *Ožegov*, voce *nasilie*) ultimo accesso: 28 agosto 2018.
<http://slovariki.org/tolkovyj-clovar-ozegova/17031>
 (dizionario online *Ožegov*, voce *odinočestvo*) ultimo accesso: 28 agosto 2018.
<http://undine-rusalka.ru/obraz-rusalki-v-russkoj-literature/>
 (articolo sull'immagine della *rusalka* nella letteratura) ultimo accesso: 5 agosto 2017.
http://velib.com/read_book/petrushevskaja_ljudmila_stefanovna/rasskazy_3/vybor_ziny/
 (biblioteca elettronica virtuale, racconto *Vibor Ziny*) ultimo accesso: 10 giugno 2018.
<http://www.a-z.ru/women/texts/vasilenr.htm>
 (database di testi letterari, i *Durackie rasskazy*) ultimo accesso: 10 giugno 2018.
<http://www.behindthename.com/name/tamar>
 (sito con le etimologie dei nomi propri) ultimo accesso: 15 agosto 2017.
http://www.e-reading.mobi/chapter.php/1042257/57/Mortalnost_v_literature_i_kulture.html
 (articoli di critica letteraria online) ultimo accesso: 20 agosto 2017.
<https://www.etymonline.com/search?q=violence>
 (dizionario etimologico online) ultimo accesso: 28 agosto 2018.
<http://www.kaliningrad.kp.ru/daily/26419.4/3292464/?521>
 (versione online della Komsomol'skaja Pravda di Kaliningrad, intervista a Vasilenko) ultimo accesso: 11 giugno 2018.
http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/literatura/AHMATOVA_ANNA_ANDREEVNA.html
 (enciclopedia online Krugosvet, Anna Achmatova) ultimo accesso: 28 settembre 2017.
http://www.libussr.ru/doc_ussr/ussr_4500.htm
 (biblioteca digitale degli atti normativi dell'Unione Sovietica) ultimo accesso: 28 luglio 2017.
<http://www.litrasoch.ru/drugaya-proza-predvestie-novogo-iskusstva-v-russkoj-literature/>
 (sito con testi riassuntivi di critica o di fenomeni letterari) ultimo accesso: 11 giugno 2018.

<http://www.mecenat-and-world.ru/45-48/vasilenko.htm>

(sito di articoli di critica letteraria) ultimo accesso: 2 settembre 2018.

<http://www.merriam-webster.com/dictionary/loneliness>

(versione online del Merriam Webster Dictionary, voce loneliness) ultimo accesso: 28 agosto 2018.

<http://www.merriam-webster.com/dictionary/violence>

(versione online del Merriam Webster Dictionary, voce violence) ultimo accesso: 28 agosto 2018.

<http://www.mirrelia.ru/about/>

(sito su Mirra Lochvickaja) ultimo accesso: 10 settembre 2018.

<http://www.pereplet.ru/text/nreal.html>

(sito con articoli di critica letteraria e interviste ad autori) ultimo accesso: 8 agosto 2018

<http://www.rsl.ru/ru/s3/s331/s122/s1224693/s12246934717>

(sito della biblioteca di stato russa) ultimo accesso: 8 agosto 2018.

http://www.treccani.it/enciclopedia/saiga_%28Enciclopedia-Italiana%29/

(pagina dell'Enciclopedia Treccani sulla Saiga) ultimo accesso: 20 agosto 2017.

http://www.superstyle.ru/21may2014/po_petrushevski

(rivista femminile russa "Super") ultimo accesso: 20 settembre 2017.

<http://www.treccani.it/enciclopedia/requiem/>

(pagina dell'Enciclopedia Treccani sul requiem) ultimo accesso 28 agosto 2018.

<http://www.treccani.it/vocabolario/monologo/>

(pagina dell'Enciclopedia Treccani sul monologo) ultimo accesso 28 agosto 2018.

<https://daily.afisha.ru/archive/gorod/entertainment/interview-petrushevskaya/>

(rivista di attualità russa "Afiša" Daily) ultimo accesso: 01 settembre 2018.

<https://snob.ru/profile/5286>

(sito di attualità e costume russo "Snob") ultimo accesso: 20 settembre 2017.

<https://www.stihi.ru/2010/03/08/6159>

(biblioteca digitale russa di testi letterari con saggi e articoli di critica) ultimo accesso: 28 agosto 2018.

<https://vasmer.lexicography.online/%D0%B1/%D0%B1%D1%8B%D1%82>

(versione online del Dizionario etimologico Max Vasmer, voce *byt'*) ultimo accesso: 28 agosto 2018.

<https://vasmer.lexicography.online/ч/чурка>

(voce *čurka* dal dizionario online Vasmer) ultimo accesso 28 agosto 2018

<https://vasmer.lexicography.online/п/пношлый>

(versione online del Dizionario etimologico Max Vasmer, voce *pošlost'*) ultimo accesso: 28 agosto 2018.

<http://www.wworld.org/publications/powerword2/11russian.htm>

(sito di critica letteraria russa) ultimo accesso 20 agosto 2017.